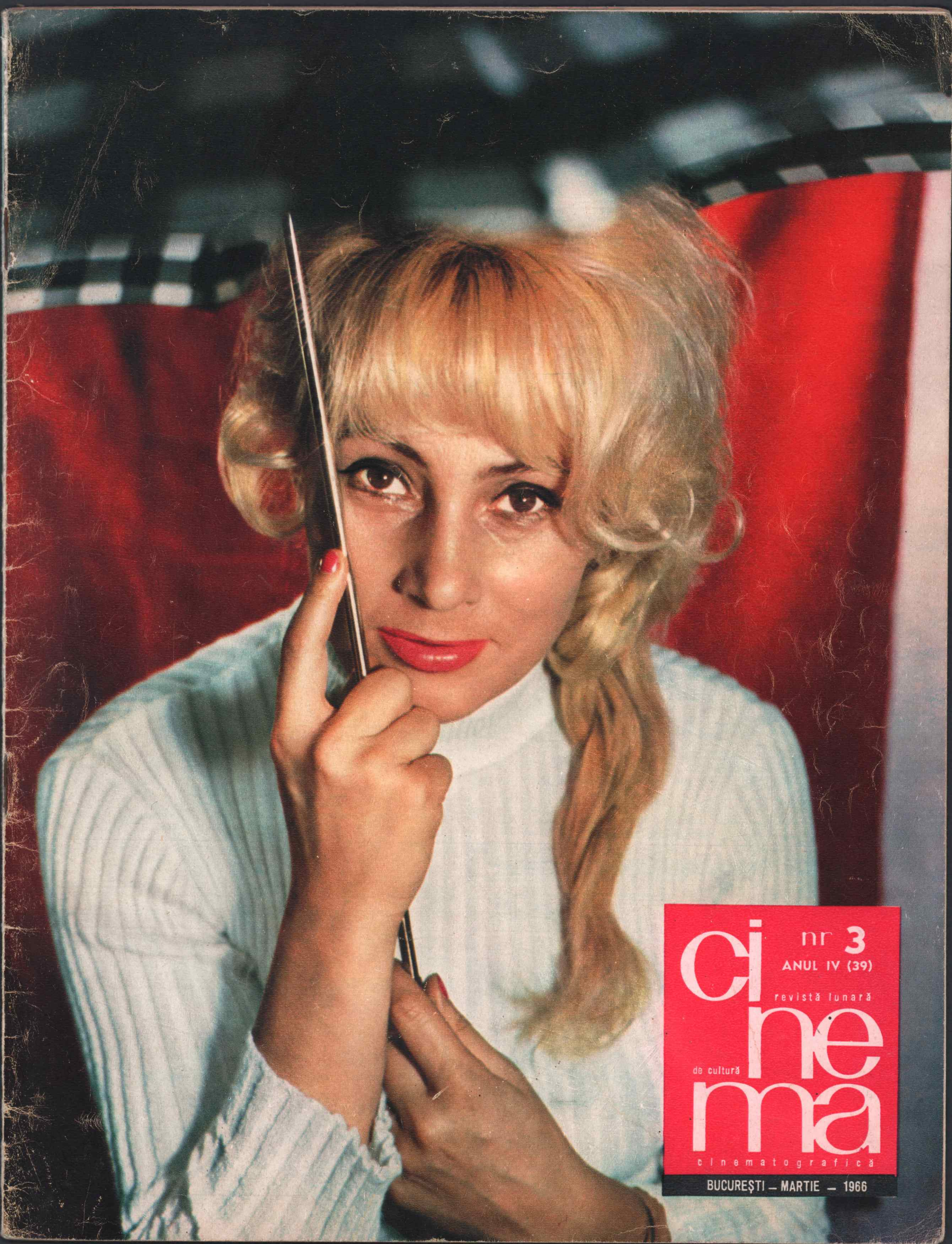


nr 3
ANUL IV (39)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREŞTI — MARTIE — 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

CRONICA
Serbările galante — de *Ioan Grigorescu* 1
La porțile pămîntului — de *Valerian Sava* 3
CORESPONDENȚĂ DIN ROMA
Puțin despre Pietro Germi și mai mult despre fermitatea în păreri a actriței Virna Lisi — de *Enrico Rossetti* 5
Free-Cinema și literatura „furioșilor" — de *Horia Bratu* 8
FESTIVALURI
Micul Cannes — de *Manuela Gheorghiu* 10
REALISM 20
Relații — personaj-obiect — de *Vera Călin*.................. 11
ȘANTIER
Nimic nou, Dr. Faust — noul film al lui Gopo — de *Eva Sîrbu* 13
Vremea zăpezilor — de *Al. Racoviceanu* 18
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV — Raoul Walsh — de *Jerzy Toeplitz* 20
PRIM PLAN
Victor Rebengiuc 22
CORESPONDENȚE
Mihail Romm despre **Fascismul obișnuit** — de *Mihail Dolinski* și *Semion Certok*.. 23
Interviu cu Jean-Luc Godard despre **Pierrot-cel-nebun** și nu numai despre el — de *François Maurin*..................... 25
Este oare filmul suedez cu adevărat erotic? — de *Gideon Bachman* 26
PROFIL
Bătrînul și filmul — de *Ana Roman*........................ 28
Sfîntul de sîmbătă seara — de *M. Aldea* 30
CRONICA CINEMATECII — de *D. I. Suchianu* 30

SUPLIMENT

CRONICA FILMULUI STRĂIN
Nu-s o apă și un pămînt (**Beata**) de *Alice Mănoiu* I
Hlestakov în Italia (**Anii clocotitori**) de *Atanasie Toma* I
La même Jeannette... (**Fantômas**) de *Gelu Ionescu* I
Poezia și reperul realului (**Fifi-înaripatul**) de *Nina Cassian* II
Un Cassanova britanic (**Barcagiul**) de *Mircea Mohor* II
Frumoasele zăpezi de odinioară (**Viscolul**) II
Variație pe aceeași temă (**Nu plînge, Petre**) de *Magda Mihăilescu* III
CONTRACRONICA
Un cronicar foarte interesant: Publicul — de *Radu Cosașu* III
RAIDUL ANCHETĂ AL REVISTEI „CINEMA"
La ordinea zilei: Filmul de animație — de *Val. S. Deleanu*...... IV
TELECRONICA
Povestea unei emisiuni — de *Valentin Silvestru* VI
CRONICA DOCUMENTARULUI — de *Ana Maria Narti* VII
SECVENȚE — MERIDIANE — INFORMAȚII



După Procesul alb, Marga Barbu va reapare pe ecrane în filmele La porțile pămîntului și Haiducii.

Foto: A. MIHAILOPOL



Cunoscutul actor american Burt Lancaster, pe care l-am văzut pe ecranele noastre, printre altele în Trapez, Omul care aduce ploaie, Ghepardul și, de curînd, în Procesul de la Nürnberg.

Coproducția româno-franceză **Serbările galante** a marcat o calificată contribuție a actorilor români. Creatori ai unei tipologii diverse, György Kovacs, Fory Etterle, Florin Vasiliu au susținut verva comică și nuanțele stilistice ale regizorului René Clair.





SERBĂRILE GALANTE

SERBĂRILE GALANTE, coproducţie româno-franceză, realizată de Studioul cinematografic „Bucureşti" şi SNE Gaumont. Scenariul şi regia: **René Clair, membru al Academiei Franceze.** Imaginea: **Christian Matras.** Muzica: **Georges van Parys.** Decoruri şi costume: **Georges Wakhévitch în colaborare cu Marcel Bogos, Nely Merola.** Sunetul: **ing. Oscar Coman.** Interpretează: **Jean-Pierre Cassel, Geneviève Casile, György Kovács, Jean Richard, Philippe Avron, Fory Etterle, Marie Dubois, Florin Vasiliu, Adela Mărculescu, Melania Cîrje, Elena Caragiu, Dem. Rădulescu.**

După o primire nu prea galantă din partea unor critici cinematografici francezi, după o recenzare plină de politeţe nostalgică din partea altor critici francezi, *Serbările galante* se prezintă la confruntarea cu publicul din ţara unde acest film a fost realizat.

René Clair — decanul cineaştilor francezi poposit acum un an şi jumătate întru prosperitatea Cazinariei de la Buftea, a construit pe locul fostei cetăţi din Harap Alb, fortăreaţa Montecalvo — avîndu-l arhitect şi decorator pe reputatul Georges Wakhévitch — şi a deslănţuit un asediu vodevilesc, cu haz şi puşcoace, ca într-un joc de copii mari sau de înţelepţi-copii, încercînd să satirizeze războiul, într-o manieră în care bătrînul Will a făcut-o genial în „Troilus şi Cresida".

Parfum de dantele vechi, umor fin, o demonstraţie a virtuţilor încă posibile ale filmului „scenic" — toată acţiunea se petrece într-un singur decor — şi ceva suav, îndepărtat, din filmografia de aur a lui René Clair, cel pe care îl cunoaştem atît de bine din *Marile manevre*, din *Frumoasele nopţii* şi *Porte des Lilas* sau din peliculele sale mai vechi rămase în istoria cinematografiei — *Milionul* sau *Sub acoperişurile Parisului*.

Serbările galante, ca şi precedentul film al lui René Clair, *Pentru tot aurul din lume*, deschid o perioadă aparte în creaţia marelui regizor a cărui artă a atins culmi de rîvnit în anii treizeci. Unele ecouri ale acelei strălucite perioade sînt recepţionate şi de această ultimă peliculă şi înregistrate ca de un radar. Aceeaşi tendinţă spre simplitate (nu simplism) şi concentrare, acelaşi surîs superior faţă de prostie (nu moralizator!), aceeaşi atitudine ostilă cruzimii, favorabilă spiritului, neînduplecată cu lipsa de firesc dar îngăduitoare cu libertinajul frondeur al veacului împopoţonat cu dantele... Şi, nu mai puţin, îngăduinţa de sine, autoacordarea de circumstanţe atenuante care apare ca o scuză menită să acopere cu un surîs inteligent discrepanţa dintre teoria declarată şi faptul de artă comis. Căci, în ciuda unor demonstraţii de virtuozitate, limitate la cîteva gaguri, dintre care, cel mai reuşit ne apare urmărirea găinii de către armata înfometată scoasă la paradă — *Serbările galante* nu ni-l redau decît parţial pe René Clair.

Scenariul, fără să aibă virtuţi deosebite, promitea mai mult. Concepţia regizorală e fidelă clasicului Clair, maniera e comună filmelor sale din prima perioadă şi, totuşi, ritmul suferă, iar forma e deslînată. În ciuda restrîngerii cîmpului vizual al obiectivului la un orizont limitat între tabăra de corturi a Prinţului de Beaulieu şi fortăreaţa de carton Montecalvo, desfăşurarea acţiunii apare neunitară şi, în locul concentrării într-o diversitate limitată, apare pe alocuri monotonia.

Galantul veac al XVIII-lea, uşor frivol, uşor perfid, uşor crud — aşa cum intenţionat ne e prezentat — alternează indecis între un profil realist şi o imagine acuzat vodevilescă, şi tocmai îmbinarea aceasta de unghiuri atît de diferite asupra epocii subminează mai mult ca orice unitatea filozofică a filmului. Între comandanţii de oşti care pozînd în „duri" nu pierd prilejurile atît de frecvent oferite de regizor spre a se demonstra meschini sau fricoşi, şi intriga de curte care a dus la declanşarea conflictului, pe de o parte, şi drama ţăranului picat fără voie într-un război stupid, numai pentru că a pretins plata porcului jefuit de soldaţii din Montecalvo, şi partitura de capă şi spadă a brigadieru-

Parodia scenelor de luptă



lui Jolicoeur, pe de altă parte, se întrepun unghiuri diferite nu atît ca stil, cît ca finalitate artistică.

Tribulaţiile ţăranului care, vrînd să scape de război şi să se întoarcă acasă cade dintr-o tabără într-alta, fiind pe rînd urmărit, prins, condamnat, graţiat în ultimul moment, încorporat ca soldat — pentru ca acelaşi lucru să i se întîmple în tabăra adversă cîteva minute mai tîrziu — poate n-ar fi acoperit aşa numitul spaţiu filmic de 90 de minute. Şi atunci a fost creat Jolicoeur, brigadierul frenetic întruchipat de Jean-Pierre Cassel, şi predestinat lichidării conflictului dintre cele două tabere prin abnegaţia cu care îşi duce la bun sfîrşit riscantele sale acţiuni. Între aceşti doi pelegrini al căror destin pendulează la nesfîrşit de la o tabără la alta, apare lumea războiului de operetă, cu salve oarbe şi pocnitori care, în ciuda caracterului lor inofensiv fac gaură în zidul de „piatră" de doi centimetri din cetatea scenografului, lăsînd destul loc serbărilor galante pentru care cel mai copios pretext pare a fi însuşi războiul.



Jean Pierre Cassel şi Ştefan Tăpălagă

Dar realismul, atît cît e, i-a adus regizorului şi cele mai reuşite situaţii comice. Tocmai datorită acestei facturi, partitura lui Philippe Avron (ţăranul) e poate cea mai colorată, cea mai reuşită; cea mai de succes, iar gagul găinii scăpată de masacru, şi care salvează cu făptura ei firavă viaţa chinuită de inaniţie a comandanţilor fortăreţei, urmînd parcă exemplul gîştelor Capitoliului care au salvat Roma, rămîne cea mai reuşită secvenţă din întregul film. În acest gag de un comic de antologie rezidă şi cel mai ascuţit moment satiric de pe tot cuprinsul ingenuei povestiri pacifiste semnate de Clair.

Închipuiţi-vă o armată lihnită de foame, terorizată de cotcodăcitul unei găinuşe albe tocmai în momentul cînd trupele ei sînt trecute în revistă de căpetenia militară; o armată care îşi pierde controlul de sine şi, în timpul paraăzii, porneşte în pas alergător, tropăind bezmetic în urma găinii buclucaşe care nu se lasă prinsă. Schimbul de focuri între tabere, contraatacul nocturn provocat de zborul găinii peste meterezele cetăţii, şi sfîrşitul apoteotic al penatei în farfuriile de argint cu supă fierbinte, toate acestea dau gagului acea reacţie în lanţ capabilă să stea la baza unei întregi situaţii dramatice.

René Clair spunea că, dacă într-un film, o singură secvenţă e de calitate, acel film merită să fie turnat.

Evident, şi *Serbările galante* meritau acest lucru. Dincolo de coperţile subtile şi ingenioase între care e cuprinsă acţiunea filmului, dincolo de comentariul plin de duh fin care secondează prin banda sonoră aceste coperţi, am identificat cîteva secvenţe de reală valoare: În afară de copiosul gag al găinii, reţinem majoritatea scenelor lui Philippe Avron, jocul dezinvolt al lui Jean-Pierre Cassel, candoarea şi acurateţea în interpretare a Genevièvei Casile, şi partitura de gravitate — mai curînd specifică dramei decît comediei — încredinţată artistului poporului György Kovács.

Dincolo de această prodigioasă contribuţie actoricească din partea română, la care se adaugă şi aportul lui Fory Etterle în rolul aghiotantului mareşalului, artiştii noştri apar în *Serbările galante* în roluri episodice sau de figuraţie „specială".

Coproducţia poartă acest titlu mai mult datorită participării la procesul de turnare a filmului decît la concepţia sau realizarea artistică. Dar aici avem de-a face cu René Clair şi marca fabricii se respectă chiar şi atunci cînd solicită circumstanţe atenuante.

La capitolul „coexperienţe" mai putem trece un titlu. René Clair şi-a demonstrat printre cineaştii noştri şcoala, şi din asta n-am avut decît de cîştigat. Contribuţia confraţilor săi de la Buftea a fost întotdeauna salutată şi subliniată de reputatul regizor. Filmul *Serbările galante* n-o fi avînd el virtuţile unui *Pardaillan*, nici cu *Laleaua neagră* n-o fi putînd concura, dar în el românii spun corect „merçi", cu excepţia lui Philippe Avron — singurul care poate pronunţa „mulţumesc" (bineînţeles, în dublaj), în schimb putem privi vreme de un minut faţada unui castel pustiu de pe Valea Loirei, şi alte nouăzeci de minute butaforia autohtonă de la Buftea.

În ciuda vicisitudinilor, o peliculă René Clair *rămîne* (indiferent de locul pe care îl ocupă în scara ierarhică a operelor semnate de acest autor), iar faptul că ultimul său film a fost realizat în România, nu poate decît demonstra încăodată, cu sau fără certificatul criticii, intrarea cinematografiei noastre într-un circuit internaţional.

Ioan GRIGORESCU

Geneviève Casile



LA PORŢILE PĂMÎNTULUI, o producţie a studioului „Bucureşti".
REGIA: Geo Saizescu.
SCENARIUL: D. R. Popescu.
IMAGINEA: George Cornea.
MUZICA: Radu Paladi.
INTERPRETEAZĂ: George Constantin, Marga Barbu, Ilinca Tomoroveanu, Sebastian Papaiani, Gheorghe Popovici-Poenaru, Dem. Rădulescu, Florina Luican, Ion Stoian, Mitzura Arghezi.

LA PORŢILE PĂMÎNTULUI

...şi ale actualităţii

După *Merii sălbatici* — realizat de debutantul Alecu Croitoru şi prezentat pe ecrane în iunie anul trecut — şi *Camera albă* — lucrare cu care documentaristul Virgil Calotescu îşi făcea în decembrie transferul în filmul cu actori, studioul Bucureşti mai prezintă, în martie, un nou film de actualitate: *La porţile pămîntului*, de Geo Saizescu. Cu aceasta se încheie seria de filme ale căror scenarii au fost scrise în 1964.

În filmografia regizorului, *La porţile pămîntului* e şi el într-un fel un debut. Autor în 1959 al schiţei umoristice de inspiraţie argheziană *Doi vecini* şi realizator — după cinci ani — al comediei de actualitate *Un surîs în plină vară*, agreată de spectatori şi premiată de revista CINEMA la Mamaia, Geo Saizescu ne pune pentru prima dată—după alţi doi ani —în faţa unei drame psihologice.

Mutaţia aceasta, deşi pregătită după cum am văzut îndelung, este surprinzătoare. Ea l-a deplasat pe autor într-o zonă pentru care nu-şi anunţase vocaţia şi în care ne lipseşte mai mult decît în oricare alta tradiţia şi experienţa. Secţiunile de oarecare anvergură prin societatea noastră contemporană nu se fac încă semnalate insistent în producţia noastră de filme şi, cu atît mai puţin, încercările de a sonda dramele psihologice ale eroilor contemporani. Fie că e vorba de filme despre oţelari *(Mîndrie, Camera albă)*, fie că se realizează filme cu ţărani *(Sărutul, Merii sălbatici)*, optica rămîne deocamdată asemănătoare aceleia cu care liceenii îi privesc pe studenţi *(Casa neterminată, Gaudeamus igitur)*, fără preocuparea de a îmbrăţişa categorii sociale diverse, o tipologie umană şi o problematică de interes general.

Geo Saizescu e incontestabil înzestrat cu intuiţia exactă a unei tipologii sociale şi naţionale diverse şi caracteristice. Am reţinut filmul *Un surîs*... pentru ineditul şi farmecul eroului, îndeosebi în momentele în care comicul, cu aspect de farsă uşor grotescă, lăsa să se facă simţită o undă de tristeţe candid-nastratinesc-visătoare. Ca în scena în care Fănică venea la balul sătesc cu haine închiriate de la oraş, dar — fire sucită — refuza să danseze cu fata pentru care făcuse toate pregătirile. Bruscînd-o, eroul trăda permanent o stîngăcie în raporturile cu semenii, stigmat al unor vechi deprinderi şi umilinţe. Vrînd să se elibereze de ele, personajul se detaşa într-un fel de propriile gesturi, dîndu-le o cuceritoare alură comică.



Dinela (Ilinca Tomoroveanu) şi George (George Constantin) constituie virtual nucleul dramatic al filmului.



Dem. Rădulescu şi Sebastian Papaiani.

În noul film, eroul este oarecum acelaşi, cu deosebirea că se numeşte George, este intelectual şi evoluează în modalitatea dramatică. Personajul e integrat acum într-o colectivitate — este responsabilul unui grup de geologi care caută fier în munţii Apuseni şi e însurat. A rămas însă un singuratic. Nici lui nu-i plac reuniunile dansante la care îl poartă soţia cînd vine din munţi în Bucureşti. Tip aşezat, obişnuit să stea locului scormonind pămîntul, e atent nu atît la modul cum se mişcă oamenii, cît la felul cum tac ei. „— Nu-mi place cum tac, spune el despre companionii seratelor ocazionale. — Se vede că n-au nimic să-şi spună". Regizorul nu-şi creează însă răgazul să analizeze ca atare mediile prin care eroul trece. Nereţinîndu-şi temperamentul prea dinamic ca să poată închega o atmosferă din detalii şi nuanţe, cu suspensuri şi tăceri, el îi pune doar pe convivi să se zbînţuie caricatural. Într-un context de comedie, efectul ar fi poate mai elocvent. Pentru dramă, s-ar cere însă mai mult sau altceva.

Tipologia este acum mai cuprinzătoare. Grupul geologilor — trei băieţi şi o fată — este diferenţiat după vîrstă şi caractere. George (George Constantin) este sobru şi interiorizat, convins de nobleţea profesiunii sale. Romi (Sebastian Papaiani) posedă simţul autoironiei şi pozează în funcţionarul rătăcit printre geologi, deşi în fond nu-i lipseşte nici lui chemarea pentru meseria aleasă. Emil (Popovici-Poenaru) este elementul dizolvant, blazat, dar arivist; — toţi trei gravitînd în jurul Dinelei (Ilinca Tomoroveanu), colega lor de expediţie. Interesul pentru fată nu se ghiceşte însă la nici unul, în afara pornirilor momentane şi pur instinctive ale lui Emil, respinse violent de Dinela şi sfîrşind lamentabil. Atracţia secretă dintre George şi Dinela, care ar constitui virtual nucleul dramatic al filmului, se consumă în cele două prilejuri cînd bărbatul pare să-i ghicească în palmă firul vieţii, dar nu descoperă decît urme de fier. În episoadele urbane mai apare un tenor „tipic" (Ion Stoian) — sărac cu duhul dar impertinent şi berbant — cu care frivola soţie a lui George (Marga Barbu) îşi înşeală bărbatul. În scenele de munte urmărim şi un cioban cvazimioritic şi cvazineologistic (Dem. Rădulescu) — ajutor neaşteptat şi providenţial al geologilor în descoperirea zăcămîntului de fier. În fine, mai înregistrăm o Silvie (Florina Luican), personaj de coloratură.

LA PORŢILE PĂMÎNTULUI
...şi ale actualităţii

Tema dezbătută ar fi aceea a pasiunii, a vocaţiei, a demnităţii umane. În registrul dramatic în care sînt situate, personajele se comportă însă ca şi cum ar fi transpuse în perimetrul unei anomalii magnetice. Ele oscilează fără simţul măsurii şi al echilibrului etic şi estetic, între o grosolănie afişată strident şi un snobism urban recent contractat. Bărbaţii se poartă cu femeile dur şi expeditiv, cu gesturi şi expresii lapidare: „ — Hai, valea!" sau mocnesc atemporal şi incolor, insinuînd pasiuni secrete de care noi ne vom da seama foarte tîrziu, cînd ni se va spune. Şi în *Un surîs în plină vară*, Sebastian Papaiani o respingea pe Florina

O umanitate caldă, ilustrată în special de personajul interpretat de Ilinca Tomoroveanu.



Gheorghe Popovici-Poenaru şi Sebastian Papaiani

Luican cu vorbe nu prea meşteşugite, dar o făcea cu durere, luîndu-şi în derîdere propriul năduf şi resimţind amarul hazului său. Orice detaşare a omului de datele sale primare fiind un act de civilizaţie, personajul devenea viabil şi semnificativ. Aici însă ideea s-a pierdut şi n-a rămas decît inerţia gestului şi cuvîntul secătuit de vibraţie. Romi o jigneşte pe Silvia pentru că l-a sculat din somn, Silvia îl repede pe Romi (care „a lipsit cînd s-a împărţit bunul simţ"), Emil o dă afară pe Silvia, avînd grijă să-i spună suplimentar că n-a iubit-o niciodată; apare însă Romi care (băiat bun în antracte) îl pune la punct pe Emil în faţa fetei — şi, atît unul cît şi altul, deşi umiliţi, primesc arbitrajul, ba fata acceptă într-un fel şi propunerea de căsătorie pe care Romi, compensatoriu, i-o face pe loc. George îl pălmuieşte şi el mai tîrziu pe Emil, după ce uzase însă de o presiune psihologică suficient de morocănoasă pentru ca totul să nu poată lua o alură comică — lucru care-i preocupă şi pe Emil şi Romi cînd se bat în răstimpuri. George îşi îndeplineşte şi datoria morală de soţ, pălmuindu-şi soţia adulterină şi alungînd-o, dar amantul o trimite înapoi la el, ca să se împace, ceea ce ea şi face, nu înainte de a-i striga „ — Laşule"! George o primeşte ceremonios în staţia de autobuz din creierul munţilor, de unde o trimite însă îndărăt, cu prima cursă.

În toată această suită de situaţii există evident o substanţă dramatică reală. Autorii, regizorul Geo Saizescu şi scenaristul D.R. Popescu, caută — cum spunea Dinela despre George — „acele continente nevăzute de sub picioarele noastre". Ei vor să descopere, precum geologii, metalul preţios, valorile umane autentice. Există chiar în film — un filon firav, dar există — o undă de umanitate caldă, ilustrată îndeosebi de personajul interpretat de Ilinca Tomoroveanu. Cîteva momente sînt încărcate de regizor cu presentimentul dens al dragostei care începe — cum e scena din munţi, cînd Dinela bate în cutiile de metal, ca ecourile să alunge mistreţii nevăzuţi, dar vrînd de fapt să scape de neliniştea pe care i-o inspiră George. Acesta e, după cum o mărturiseşte în comentariu, genul ei de bărbat preferat — solid, serios, chiar cu barbă. Aici se întrezăreşte adevărata temă a filmului. Personajele sînt juxtapuse firesc, dar elementul liant apare numai accidental. Deliberarea eroinei e în consecinţă numai simulată. Tot filmul este o retrospecţie, Dinela căutînd în amintire pe autorul anonim al unei scrisori. Cadrul final, cînd fata deschide uşa şi îl priveşte cu uimire şi speranţă pe cel care îşi anunţase vizita prin scrisoare (noi nu-i vedem faţa, dar îl bănuim a fi George), îl arată pe regizor apt să practice sugestia delicată şi elocventă, atunci cînd este atent la mişcările ascunse ale sufletului omenesc.

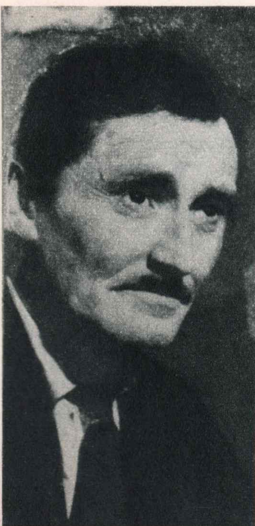
Ca un ecou al vervei comice a peliculelor anterioare ale lui Geo Saizescu, regăsim în acest film ritmul alert al cadrelor şi al montajului, după cum e marcată tentaţia plein-air-ului, efortul de a situa acţiunea într-un peisaj românesc specific, valorificat prin imaginea lui George Cornea. Sînt calităţi care, alăturîndu-se talentului şi farmecului relevat de Marga Barbu, Ilinca Tomoroveanu, George Constantin, Sebastian Papaiani, Dem. Rădulescu şi ceilalţi interpreţi, reuşesc să sugereze ceva din bogăţia continentului tematic la porţile căruia ne aflăm. Se poate spune cu certitudine că aici „e fier". Pe cînd însă o explorare şi o exploatare intensă şi pe toate orizonturile a acestui filon, pentru a scoate filmul de actualitate din stadiul încercărilor sporadice?

Valerian SAVA



Virna Lisi: o fată frumoasă, o frumusețe blondă și fină, destul de neobișnuită în cinematograful italian.

Germi nu place pentru că vorbește puțin, e serios, iar profesionalismul și simplitatea sa constituie un reproș viu în ochii multora.



CORESPONDENȚĂ DIN ROMA

Puțin despre PIETRO GERMI și mai mult despre fermitatea în păreri a actriței VIRNA LISI

Părea că Virna Lisi s-ar fi întors în urmă cu zece ani: o fetișcană din Ancona, stingheră dar ciripitoare, stîngace dar încrezută, indispunînd lumea. Adio cu părul blond, neted și lucitor, jos cu buzele umflate, jos cu leucoplastul ascuns sub tîmple ca să-i întindă pielea și să obțină ochii de ciută, jos cu cele trei nuanțe diferite de rimel, cu unghiile ascuțite și emailate de sexy-girl americană! Și în schimbul lor au apărut o claie de păr castanie, niște ochi rotunzi și malițioși, un zîmbet mieros, o Virna Lisi îmbrăcată în rochii pretențioase dar prost croite, cu unghii modest dar cu încăpățînare lustruite.

La început, personajul său trebuia să fie încă mai complicat: trebuia să reprezinte un bărbat cu o mustață frumoasă, pe Pietro Germi. Apoi, regizorul a renunțat la rol și a schimbat sexul personajului. Din motive comerciale: ultimele filme ale Virnei au avut un mare succes în America și prin urmare avea nevoie de o actriță care să se potrivească din plin pieței americane și care să fie cunoscută publicului de acolo. Sînt calcule destul de neobișnuite pentru un regizor ca Germi, cunoscut pentru intransigența sa, sînt calcule de producător: fapt e că Germi e și producătorul ultimului său film, *Domni și doamne*, împreună cu scenaristul Luciano Vincenzoni și cu Robert Haggiug, un important distribuitor de filme americane.

„De ce să muncesc eu ca să cîştige alţii?"

Nu se poate spune însă că Germi s-a predat fără condiţii acestor reguli ale vedetismului: el şi-a luat revanşa. A procedat cu Virna aşa cum a procedat cu Mastroianni în *Divorţ italian*: a luat-o pe blonda sofisticată şi şlefuită în fabricile Hollywoodului şi a transformat-o într-o provincială graţioasă, dar meschină şi lipsită de eleganţă. Nimeni altul nu are geniul crud al grotescului, ca Pietro Germi.

„Am întemeiat o adevărată societate, *Regizorii Producători Asociaţi;* mi s-a părut că e o prostie să lucrez atîta, pentru ca să cîştige alţii", zice Germi. Şi adaugă: „Cu acest film, fac cea de-a doua experienţă de producător. Sper să fie mai norocoasă decît prima. Atunci eram mai mulţi, Fellini, Bolognini, Monicelli, scenariştii Age şi Scarpelli, eu; hotărîsem să ne răzvrătim împotriva producătorilor, să facem o societate pe cont propriu. Am discutat luni de zile despre aceasta, am stabilit amănunte, nuanţe, am rezolvat dinainte orice controversă posibilă în interiorul societăţii; am elaborat un contract de fier, pagini întregi de hîrtie ministerială. La sfîrşit, într-o după amiază, ne-am dus cu toţii la notar pentru a înregistra actul constitutiv al noii societăţi. După îndeplinirea formalităţii, ne-am salutat mulţumiţi şi nu ne-am mai văzut niciodată împreună".

Pentru „Domni şi doamne"

Germi a ales un oraş mare din Veneto, o societate de provincie, meschină, bigotă, ipocrită, întreţesută de păcate secrete: şi a introdus în ea, spre a o răscoli, un personaj excentric, o casieră, fată banală şi cumsecade, adică Virna Lisi, care, după un accident de automobil, îşi dă seama că a dobîndit extraordinara facultate de a vedea în viitor, de a şti tot. Cum vor fi viitoarele generaţii, ce se va întîmpla altora şi sieşi, care e viitorul ce ne aşteaptă, inclusiv data morţii. Ştie că reprezentantul fabricii de medicamente, abia intrat în farmacie, va fi amantul farmacistei măritate; iar dragostea ei pentru ordine o împinge să intervină, să caute să schimbe cursul evenimentelor, să salveze o familie. Ştie că un copil de cinci ani va deveni un asasin şi simţul ei moral ar îndemna-o să-l suprime. Fireşte, concetăţenii ei o cred nebună, începe să le fie frică de ea: lupta între ghicitoarea care ştie tot şi oraşul care-şi apără aparenta sa respectabilitate, se transformă într-un film poliţist fără poliţişti, un „thrilling" fără cadavre, o bătălie crud revelatoare.

Povestită în felul acesta (dar nu de către Germi care nu povesteşte, pentru că el nu vrea să vorbească niciodată despre filmele lui), istoria pare întrucîtva absurdă, o situaţie improbabilă, colorată în tonurile unui „science-fiction". De ce a ales Germi această poveste? Şi de ce Veneto, de ce Treviso, de ce provincia?

„Veneto, pentru că m-am săturat să văd împrejurul meu numai brunete cu părul ca pana corbului, pletoase şi lăţoase, oameni asudaţi. Şi-apoi, veneţii au anumite nebunii subterane, numai ale lor, excentricităţi, nazuri poetice puţin italiene, deci amuzante de descoperit. Treviso — pentru că e un oraş anonim, ar putea să fie oriunde; un oraş mare, întins. Provincia — pentru că e vorba de Italia: chiar dacă toată lumea se încăpăţînează să turneze filme la Roma, între Piazza del Popolo, Trastevere şi Parioli, ajungînd cel mult pînă la Napoli sau descoperind Milanul. Iar povestea îmi place: mă fascinează destul de mult această idee a unei persoane care trăieşte cu luciditate, ştiind totul, şi care reuşeşte cu toate acestea să trăiască".

„Pietro, de ce nu-mi spui un banc?"

Pentru realizarea acestui film s-au întîlnit actriţa şi regizorul cei mai antipatizaţi de lumea cinematografului. Că Germi le e multora antipatic, se poate înţelege şi din portretul pe care i l-am schiţat cîndva chiar în paginile revistei „Cinema". Cu excepţia celor patru sau cinci prieteni care s-ar arunca în foc pentru el, deşi recunosc că e neurastenic, melancolic, aspru, — lumii nu-i place Germi pentru că vorbeşte puţin şi ceilalţi vorbesc enorm, pentru că e serios în timp ce ceilalţi sînt frivoli, pentru că angajarea sa profesională şi simplitatea sa reprezintă pentru multă lume un reproş viu. Femeilor, însă, le place de la bun început şi foarte mult: „Are farmec, cu felul lui de a fi brusc şi în acelaşi timp duios, timid şi violent, cu zîmbetele lui fugare, abia schiţate", zice Sylva Koscina. „Îmi place pentru că are o faţă adevărată, francă, cinstită, de om drept", zice Cardinale. Dar de la o vreme obosesc şi femeile, sfîrşesc prin a-l găsi obositor şi pedant; a obosit pînă şi Franca Bettoja, care l-a iubit mult şi care, uneori, exasperată de discuţiile lui serioase, îl implora: „Pietro, de ce nu-mi spui un banc?"

Virna Lisi, la rîndul ei, nu place colegelor pentru că e prea abilă, prea distantă, prea rece, prea reuşită, prea inaccesibilă. Actriţele italiene, leneşe, încurcă-lume, incapabile să urmeze cu seriozitate o dietă sau să studieze într-adevăr limba engleză, aproximative în muncă şi în sentimente, o detestau pe Virna Lisi încă înainte de succesul ei american. Invidiau ambiţia ei încăpăţînată şi pînă la urmă biruitoare, setea ei de perfecţiune, capacitatea ei de a-i sacrifica pe admiratori, excursiile la mare sau somnul de dimineaţă, în favoarea muncii sale, ostentativa sa fericire familiară, fermitatea care-i permite să se contrazică fără şovăială, răceala cu care a reuşit să se facă respectată. După succesul american, desigur, e vorba de-a dreptul de ură. Spre marea ei satisfacţie, întrucît după părerea ei, ura aceasta este semnul sigur al triumfului.

Acum vreo doi ani declarase: „Cinematograful este pentru mine ceea ce pentru alte doamne e jocul de canasta. Un fel de a omorî timpul, un

Germi a procedat cu Virna Lisi în Domni şi doamne **aşa cum a procedat cu Mastroianni în** Divorţ italian: **a luat-o pe blonda sofisticată şi şlefuită în uzinele Hollywoodului şi a transformat-o într-o provincială graţioasă şi mai ales brună.**





Virña Lisi în Laleaua neagră.

„hobby". Profesiunea mea adevărată e aceea de soție. Mă număr printre puținele persoane care încă se mai gîndesc la căsătorie ca la un lucru serios, și de ce să nu o spunem, sfînt. Astfel, cînd din scenariul la *Castel în Suedia* am înțeles că Roger Vadim (în paranteză fie spus, unul din bărbații cei mai încrezuți din cîți am cunoscut, plin de ifose ca toate persoanele nu prea inteligente) urma să mă silească la două sau trei strip-tease-uri, și să mă așeze goală într-un pat, etc., am rupt contractul. Pe mine mă interesează ca soțul meu, familia lui și a mea, să nu se simtă stingherite de activitatea mea de actriță. În rest, dacă ne gîndim bine, ce altceva contează?

O carieră cinematografică durează cîțiva ani, căsnicia durează o viață întreagă. De aceea, dacă mă vor îmbrăcată — bine; dacă nu, la fel. Mai ales dacă mi se cere să interpretez un personaj în contradicție cu principiile mele de soție și de mamă".

Cinema în loc de canasta?

Cînd spunea toate aceste lucruri, Virna Lisi își reluase de curînd cariera de actriță, întreruptă de căsătoria ei. Măritîndu-se, n-a renunțat la prea multe: era o fată frumoasă, o frumusețe blondă și fină, destul de neobișnuită în cinematograful italian, dar nu realizase lucruri prea mari, nu făcuse decît un singur film mai important *(Femeia zilei* al lui Maselli) între o mulțime de alte filme de duzină destinate provinciei, cîte o interpretare în teatru, fără succes, cîte un roman scenarizat la TV. Prin căsătorie se părea că activitatea ei de actriță s-ar fi încheiat pentru totdeauna: o căsătorie cu un antreprenor-constructor din Roma, Franco Pesci, foarte bogat, care o introduce în lumea marii burghezii, o căsătorie fericită. Cu toate acestea, la mai puțin de un an, Virna Lisi se prezenta din nou în studiourile de televiziune și în birourile producătorilor de filme.

Ce anume o readusese la cinematograf? Dacă ne gîndim la una din declarațiile ei cele mai frecvente („N-am făcut pînă acum nimic valoros din punct de vedere artistic, dar nu mă necăjesc din pricina asta. Repet, fac cinema dintr-un „hobby"), care pare că subînțelege o liniștită înlocuire a ambițiilor tinerești prin valorile familiei și ale rangului social, această întrebare riscă să rămînă fără răspuns. Un „hobby", un divertisment, cinematograf în loc de canasta?

Aceste explicații nu sînt satisfăcătoare. E mai potrivit să ascultăm ceea ce spun persoanele care o cunosc mai bine. „Virna vrea totul. Desigur, un soț, o casă, copii, avere, sînt lucruri de care e foarte atașată. Dar îi lipsea popularitatea și simțul ei de întrecere nu se mulțumea în concursul de eleganță sau de frumusețe cu femeile din mediul ei. Cînd zice că e timidă e sinceră, pentru că de fapt așa este. Dar dincolo de timiditate, e o femeie de fier, cu o voință și cu o rezistență excepționale".

Astfel, pentru a da frîu liber acestei ambiții, s-a angajat într-un ritm de viață epuizant. Dormea cîte șase ore pe noapte, se ocupa direct de hrana copilului, alegînd felurile de mîncare și dozînd adjuvantele vitaminice, respecta obligațiile sociale ale soțului. Nimeni nu trebuia să fie sacrificat în tripla ei activitate de vedetă, soție și mamă: orarul ei zilnic era ritmat prin două ținute vestimentare: vizonul și șorțul de pînză cerată pentru baia fiului ei, Carlo. În vila din Seicento, pe Castelli Romani (bazin de înot, mașină Jaguar căptușită cu roșu) unde locuiește de cînd s-a măritat, fotografii și oaspeții soțului ei s-au perindat fără să se întîlnească vreodată.

Să fim consecvenți, dar nici chiar pînă la capăt!

A survenit apoi succesul filmului *Eva* de Losey, a survenit triumful cu *O tragedie americană*, romanul lui Dreiser, scenarizat pentru televiziune, în care Virna interpreta rolul Sandrei, personajul care în film era interpretat de Elizabeth Taylor. Apoi au chemat-o cei de la Hollywood. Făcuse nu de mult acele declarații despre nud, despre decență: dar Hollywoodul, cuprins în anii aceștia de un val de erotism, a obligat-o să și le revizuiască. În filmul *Cum să-ți ucizi nevasta*, Virna nu prea apare îmbrăcată. Iar cînd s-a întors în Italia, n-a mai părut atît de înclinată spre subtilități. Declarase: „Acum pot să aleg rolurile care mă interesează și să le refuz pe celelalte. Actrițe dispuse să se dezbrace sînt o sumedenie. În ce mă privește, eu joc îmbrăcată. Nici un film imoral, și nici filme cretine. Din astea am interpretat destule la începutul carierei mele". Dar, la o adică s-a dezbrăcat Loren, s-a dezbrăcat Cardinale, s-a dezbrăcat Lollobrigida, s-a dezbrăcat Carroll Baker: de ce să se sustragă tocmai ea? Părea că aceasta constituie o etapă obligatorie în cariera unei dive. Ea spusese *nu*, dar prea ținea acum la carieră. Așa se face că s-a văzut constrînsă să apară în instanță, ca reclamată, pentru un episod din filmul *Păpușile*. Împreună cu ea se afla și Lollobrigida, pentru un alt episod din același film.

S-a întors la Hollywood. E triumfătoare. „Să te duci o dată la Hollywood", declară ea, „nu înseamnă sfîrșitul lumii. E vorba de un examen, de un *test* important pentru toată lumea, dar nu e un țel. A te întoarce, însă, înseamnă o confirmare. Plec acum pentru a treia oară la Hollywood, ceea ce înseamnă ceva mai mult, un privilegiu acordat unui număr infim de actrițe italiene". Cel de-al treilea film care i se încredințează în America se numește *Nu cu soția mea, vă rog!* — o comedie „trandafirie" regizată de Norman Panama, unde Virna Lisi va apărea ca soră de caritate și va fi disputată de Tony Curtis și George C. Scott. „Va fi cel mai important film al seriei", declară Virna Lisi: „casa *Paramount* va cheltui pentru acest film peste două miliarde de lire". Nu e o mare actriță, chiar dacă Germi a reușit s-o facă să joace bine, fiindcă e un regizor iscusit. Dar americanilor nu le prea pasă: are fizicul, are voința și hotărîrea, seriozitatea profesională care sînt de folos unei vedete, și asta contează pentru ei. Ca „hobby", cariera ei cinematografică capătă cam prea multă greutate: poate că și în acest sens, ideile Virnei s-au mai schimbat. După aceea, după ce va termina filmul american, Virna Lisi se va întoarce în Italia. Pasqualino Festa Campanile (care a mai regizat-o o dată în *O fecioară pentru principe* cu Vittorio Gassman) pregătește un nou film pentru ea. Se numește *Soția goală* (!?!)

Enrico ROSSETTI

FREE CINEMA

ŞI LITERATURA „FURIOŞILOR"

Există un antagonism între cinematograf şi literatură? Reprezintă oare postulatul specificităţii celei de-a 7-a arte o invitaţie la ruptura legăturilor între opera cinematografică şi opera literară? O experienţă descurajantă care a dus la producţia masivă de teatru filmat, la ecranizarea în serie a capodoperelor literare, a produs în ultimii ani o reacţie violentă, de semn opus. Ridicîndu-se împotriva tutelei scenariului literar, s-a cerut pe drept cuvînt ca ***regizorul*** să fie ***autorul filmului***, ca opera cinematografică să nu fie „scrisă" cu stiloul, ci cu aparatul de luat vederi (deci cu *camera-stilou*) şi s-a inventat chiar un termen care să exprime această realitate specifică a limbajului cinematografic: „l'écriture cinématographique", pe care l-am putea traduce „scrisul" sau „scriitura cinematografică". Termenul tinde să sugereze tocmai ideea că regizorul îşi „scrie" filmul cu mijloacele specifice cinematografului întocmai cum un scriitor îşi scrie opera literară. Ca orice teză rezonabilă şi aceasta a format obiectul exagerărilor, pînă într-atît încît mulţi critici, îndeosebi din curentul „noului val" refuzau să considere drept filme propriu-zise ecranizările după opere literare. De altfel o serie de transpuneri cinematografice nu tocmai reuşite (ecranizarea lui Le Chanois după „Mizerabilii" lui Hugo, ecranizările lui Claude Autant-Lara după romanele lui Stendhal, ecranizările lui De Sica după Moravia şi Sartre) păreau să le dea dreptate.

Iată însă că „Free Cinema" apare la începutul anilor şaizeci creînd o situaţie paradoxală: în timp ce cineaştii de pretutindeni invocînd autonomia filmului protestează cu violenţă contra tiraniei literaturizării, filmele Cinematografului liber care se impun din primul moment printr-o „scriitură cinematografică" remarcabilă sînt toate — fără excepţie — ecranizări. Şi nu ecranizări după opere oarecare, care au trecut neobservate de marele public, ci ecranizări după piese de teatru şi romane de mare succes, cum sînt dramele lui John Osborne şi Keith Waterhouse, romanele lui Kingsley Amis, Allan Sillitoe sau John Brain; în sfîrşit, chiar după o operă clasică a literaturii engleze, celebrul „Tom Jones" al lui Henry Fielding. „Scandalul logic" este cu atît mai mare cu cît filmele respective par într-adevăr să ducă mai departe limbajul cinematografic. Lucru recunoscut şi de criticii purişti de la „Cahiers du Cinéma", ba chiar şi de criticii şi istoricii literari, de obicei foarte geloşi de integritatea operei literare şi păstrînd o rezervă cu privire la capacitatea imaginii cinematografice de a traduce semnificaţia unei opere literare: traduttore-traditore!

JOS MELONUL DIN CITY!

Regizorii lui Free Cinema" (Tony Richardson, Lindsay Anderson, John Schlesinger, Karel Reisz) au găsit într-o literatură violentă şi pătrunzătoare, grotescă şi plină de vitalitate, iconoclastă şi cinică, scrisă de tineri descinzînd direct din suburbiile muncitoreşti sau din universităţile oraşelor de provincie, pasiunile şi coloritul unei Anglii necunoscute, Anglia de la mijlocul secolului XX, atît de deosebită de Anglia gulerului scrobit, a curselor de cai de la Epsom, a umbrelei lui Chamberlain şi a melonului obligatoriu cu care funcţionarul londonez descinde în fiecare zi în City. Publicul a descoperit o lume familiară şi necunoscută, aşa cum contemporanii lui Gladstone şi ai reginei Victoria descoperiseră cu un secol înainte în romanele lui Dickens şi ale lui Thackeray barbaria jovială şi sarcastică, violenţa şi mizeria unei Anglii anticonformiste şi revoltate, atît de deosebită de clişeul puritanismului oficial. Adepţii lui Free Cinema s-au vrut



într-adevăr liberi, liberi de prejudecăţile cronicii cinematografice din respectabilul „Times", liberi de canoanele şi rutina metodelor de lucru din studiourile lui John Arthur Rank. Ei au mers mult mai departe decît dramaturgii denumiţi „Angry Young Men", decît un Osborne sau un Amis, cu care dacă prezintă anumite analogii, este complet eronat de a-i identifica. Un Amis; un Osborne protestează împotriva moralei dominante, împotriva condiţionării cetăţeanului mijlociu de ideologia traiului comod mic-burghez. Însă revolta lor rămîne în limitele acestei morale, anticonformismul nu trece dincolo de regulile jocului pe care le prescrie viaţa intelectuală, fiindcă ei nici nu concep un altul. De aici disperarea, şi într-un anumit sens, ambiguitatea lor. Chiar primele filme din Free Cinema ***Priveşte înapoi cu mînie*** sau ***Cabotinul*** nu depăşesc aceste limite. În chip semnificativ, Tony Richardson foloseşte în aceste filme actori proeminenţi de la Old Vick, un Sir Laurence Olivier sau un Richard Burton care, transpunînd roluri de mare succes pe scenă, ne oferă adevărate recitaluri actoriceşti: o figură impresionantă de actor ratat de music-hall, sau un tînăr furios, adevărat Hamlet modern, dar descinzînd din tipologia rataţilor. În această privinţă, m-aş declara în dezacord cu criticii care consideră asemenea creaţii drept caracteristice pentru Free Cinema.

O POARTĂ SPRE ANGLIA POPULARĂ

Acest curent cinematografic înseamnă altceva, ceva mai mult decît ecranizări după dramaturgia „tinerilor furioşi", ceva mai mult decît reeditarea unei problematici

Alergarea lui Collins reprezintă manifestarea unui instinct irezistibil de libertate (*Singurătatea alergătorului de cursă lungă*).

Viaţă sportivă — **capodopera curentului.**

Unde există vitalitate autentică există şi generozitate (*Gustul mierii*).



pe care o găseam încă în piesele lui Bernard Shaw sau Oscar Wilde. Căci Free-Cinema deschide cu putere o fereastră înspre Anglia populară, înspre lumea muncitorească, aducînd în fața reflectorului fii plini de vitalitate ai unui proletariat indiferent față de mitologia „societății influente", nepăsător față de regulile jocului, față de dilemele în care se zbăteau Jimmy Porter sau „Cabotinul". În *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* există cîteva secvențe caracteristice pentru această lume nouă, explozivă și plină de vitalitate. Ce reprezintă într-adevăr „cursa", alergarea pentru Collins (eroul filmului)? Manifestarea unui instinct irezistibil de libertate, capacitatea de a transcede — nu în sens metafizic, ci în sens fizic — limitele unei existențe care nu-i oferă satisfacție, posibilitatea de a-și regăsi echilibrul într-o lume a visului și copilăriei, nu în morala încorsetată și fățarnică a educatorilor săi. Există în această împletire de angajare și evazionism pe care o exprimă atît de succint imaginea cinematografică a acestui alergător *solitar* și rebel, dar *solidar* în bucuriile sale, există în această capacitate de rezistență care nu sucombă la tentațiile arivismului sau ale snobismului filistin (căci Collins refuză premeditat să cîștige cursa care i-ar aduce gloria și chiar eliberarea din școala de corecție), refuzînd regulile jocului prescrise de director, există în acest refuz și în această capacitate de dăruire — definiția succintă a ideologiei (și a limitelor) lui Free Cinema, Cinematograful liber.

CÎȘTIGĂTORI DE CURSĂ LUNGĂ

dar nu numai pe planul ideologiei ci și al tehnicii cinematografice. Aparatul de filmat urmărește timp de șapte minute mișcările corpului atletului, se deplasează cu dezinvoltură de-a lungul peisajului pe care-l vedem întocmai cum îl percepe alergătorul: uneori sacadat, tremurat, în unghiurile de incidență cele mai inedite, fără gradație, doar întrerupt de intervaluri în care pentru menținerea tonusului vital și pentru a uita de oboseală, eroul își actualizează imaginile copilăriei. Întîlnim în această succesiune de cadre, punctată în comentariu de trompetă, formula unei concentrări cinematografice caracteristice întregei „școli", o libertate de concepție și o dezinvoltură artistică puțin întîlnite în cinematografia modernă. Semnificația subtilă a filmului constă deci în sugestia că alergătorul de cursă lungă este adevăratul învingător, așa cum și regizorul a cîștigat o cursă: cursa cu tabu-urile cinematografiei tradiționale.

Dincolo de evocarea avatarurilor unui sport brutal, dincolo de evocarea minuțioasă, aproape documentară a condițiilor rugby-ului contemporan (și aceasta nu este puțin lucru), *Viață sportivă* este o parabolă. Eroul este prins într-un angrenaj, într-un mecanism din care nu există ieșire. Și aici găsim acel amestec de dispreț suveran față de necunoscutele existenței deopotrivă cu sensibilitate vie pentru bucuriile cele mai simple. Dar eroul nu-și poate manifesta libertatea decît în escapadele sfidătoare în cîteva localuri ale „lumii bune", în tovărășia unei femei care nu-l înțelege. Caracteristic este că eroului nu-i este teamă de ridicol, deși demonstrațiile sale de libertate sînt cam gratuite.

BILLY ȘI BOVARISMUL ENGLEZ

De ridicol se acoperă Billy din filmul *Billy mincinosul* (care, printr-o ciudată inadvertență a Difuzării Filmelor nu a fost selectat în repertoriul cinematografic, deși piesa respectivă se joacă pe scenele noastre.) Însă ridicolul lui Billy are ceva eroic, Billy — un funcționar umil la o întreprindere de pompe funebre — își compensează mizeriile vieții prin trăirea puternică, bovarică a unei existențe imaginare în care este rînd pe rînd generalissim, șef de stat, vedetă cinematografică, într-un cuvînt omnipotent și admirat. Omul este slab, căci atunci cînd în viață i se ivește „femeia visurilor lui", el ratează iremediabil și definitiv ocazia, fiindcă nu are curajul de a se arunca în necunoscutul vieții londoneze și de a se desprinde din mizerabila, dar comoda sa existență. Filmul biciuiește lașitatea, dar are și o semnificație subtilă căci evazionismul bovaric al lui Billy este în fond o formă de *rezistență*, într-o redută familiară la care nu înțelege să renunțe.

SĂ NU NI SE SPUNĂ CĂ E NEOSENTIMENTALISM!

Ar fi eronat să credem că Free Cinema proiectează numai un univers al brutalității, al violenței sau al acțiunilor virile. În *Gustul mierii*, Tony Richardson demonstrează că adepții curentului se pot apleca cu tot atîta căldură și eficacitate asupra oamenilor aruncați la periferia existenței, asupra firilor traumatizate, delicate, că știe să descopere cu duioșie, frumusețea în posturile cele mai riscate, în destinele cele mai vitregite de soartă, în imperfecțiunile fizice cele mai strigătoare. Să nu ni se spună că acesta este un neosentimentalism; unde există vitalitate autentică există și generozitate, și aici — ca și în marea literatură — tipice sînt suferințele elementare. Aceasta este de fapt și lecția fundamentală a simbiozei dintre literatură și cinematografie în Free Cinema.

Într-un asemenea context, cel mai recent film văzut la noi, *Tom Jones* nu este numai o minunată recreare a unui secol sensualist și cinic, secolul XVIII, pictat cu paleta grasă a pictorilor flamanzi și cu creionul muiat în apa tare a unui Hoggarth, ci o parabolă a secolului XX, a secolului tuturor posibilităților. Acesta este eroul tipic al lui Free Cinema, situat la o distanță egală de închisoare și de vîrfurile ierarhiei sociale. Așa cum Tom Jones respinge avansurile aristocrației, într-un gest suprem de sfidare a lumii înconjurătoare, alergătorul de cursă lungă refuză să cîștige concursul, ascultînd de un asemănător impuls suveran de sfidare și de protest, cu atît mai violent în semnificația lui profundă, cu cît pare mai gratuit. *Autodistrugerea* tînărului furios este expresia supremă a protestului său.



Acesta este eroul tipic al lui Free Cinema situat la o distanță egală de închisoare și de vîrfurile ierarhiei sociale (*Tom Jones*).

Evaziunea ridicolă a lui Billy mincinosul are ceva eroic



MAI DEPARTE DECÎT LITERATURA

S-ar putea reproșa lui Free Cinema o anumită lipsă de „distanțare", identificarea excesivă cu eroii. Dar poate că tocmai în această identificare rezidă și secretul excepționalei diversități a mișcării. Un Tony Richardson care nu se repetă de la un film la altul, care a știut să creeze pe ecran și noua postură a lui Laurence Olivier ca „Old Man" și a lui Richard Burton ca „Angry Young Man", și postura imperfecțiunilor fizice și sufletești în ipostazele ei cele mai riscate; un Lindsay Anderson care reușește să facă din violență și singurătate expresia generozității și a solidarității umane; un John Schlesinger care l-a transformat pe *Billy mincinosul* în simbolul bovaric al năzuinței într-o lume mai bună — au demonstrat că o asemenea mișcare nu se unilateralizează, că dispune de rezerve nesecate de vitalitate. Și poate că și eroii ei, oricît de sceptici și de disperați par. Căci într-o asemenea lume lipsită de sentimentalism, în care nu pare posibilă o Cabirie, lecția fundamentală este totuși optimistă. Fiindcă nu există învinși cu predestinare. Dacă nu mă înșel — și constatarea mi se pare extrem de semnificativă — nici unul din eroii lui Free Cinema nu se sinucide. Cînd acceptă moartea preferă și atunci să sfideze societatea.

Libertatea și solidaritatea curentului Free Cinema nu se exprimă numai prin modul în care înțelege să folosească materia unei literaturi substanțiale, dar mai ales în capacitatea de a merge mai departe. El demonstrează că cinematograful poate fi în același timp documentar (folosind masiv în această direcție chiar tehnica filmării directe) și în același timp să integreze unghiurile cele mai îndrăznețe de luat vederi, să dezgroape în chipul cel mai eficient patosul elocvent al gros-planului mut (vezi *Viață sportivă*, care este după părerea mea, capodopera curentului), să integreze contrapunctul subtil al bandei sonore. Un curent original și creator — acesta este Free-Cinema.

Horia BRATU

MICUL CANNES

„MICUL CANNES". Așa s-au deprins criticii și cineaștii să numească Festivalul RIFJ *(Rencontres internationales du film pour la jeunesse)*. Dar ce sînt de fapt aceste RIFJ. Rod al activității entuziaste al unui grup de profesori, prieteni ai filmului, în 1959 se înființa la Cannes o organizație benevolă al cărei țel era promovarea unei arte cinematografice educative, umaniste, care să contribuie eficace la formarea unui tineret conștient, capabil să conducă societatea de mîine. Un an mai tîrziu, prima ediție a Festivalului RIFJ, la care participau 16 națiuni, consemna nașterea unei noi competiții cinematografice internaționale de o factură puțin mai specială.

Îngrijorați de faptul că filmele pentru tineret sau care pot corespunde ca tematică preocupărilor tineretului erau tot mai puține și tindeau adesea să urmeze calea facilității, aducînd spectatorilor un minim aport pe planul afectiv sau cultural, fondatorii RIFJ au chemat în ajutor însuși tineretul, încredințîndu-i o nobilă misiune: aceea de a milita pentru un film sănătos, eliberat de violență, de discriminări de orice natură, de obsesii și prost gust, un film care din simplu spectacol fictiv să se transforme într-o considerație lucidă și activă asupra vieții și epocii pe care o trăim.

De aceea „Micul Cannes" nu este un simplu festival cinematografic, ci mai ales un for de întîlnire al reprezentanților tinerilor din lumea întreagă, ce vor să apere filmul, această prețioasă, dar în același timp primejdioasă cucerire a secolului nostru, de impasurile în care e gata să se împotmolească, de pericolele tot mai grave care îl amenință. Aici vin studenți ai institutelor de cinematografie, animatori sau membri ai cinecluburilor, tineri regizori, scenariști, ziariști, tehnicieni, pentru a discuta și pregăti căile pe care mîine cea de a șaptea artă se va avînta spre noi culmi.

CEA DE-A ȘASEA EDIȚIE A RIFJ

În miez de iarnă, ușile de cristal ale Palatului Festivalului au devenit granița dintre două zone opuse ca densitate pe metru pătrat. De o parte puținele perechi ce se plimbă agale pe Croazetă bucurîndu-se de căldura soarelui și admirînd pe temerarii ce se aventurează să plonjeze în mare, de cealaltă forfota continuă și agitată a celor 300 de participanți la festival.

Primul lucru care te izbește aici este lipsa totală de mondenitate. N-ai să vezi staruri urmărite de cohorta de fotografi, nici producători cu neveste în toalete mirobolante, nici mulțimea de gură-cască și vînători de autografe, într-un cuvînt fastul puțin van și exterior, nelipsit de la orice alt festival. Liberat de atributul monden, RIFJ cîștigă în seriozitate și gravitate. Aceasta nu înseamnă însă că avem de-a face cu o întîlnire cenușie, plicticoasă. E doar un festival al tineretului și zîmbetul și veselia se fac simțite peste tot.

Se spune în ultima vreme că actuala generație de tineret e blazată, egocentrică și puțin entuziastă. Ceea ce impresionează aici este tocmai atmosfera generală de avînt, entuziasm și optimism în care se desfășoară manifestarea. Se mai spune că tinerii sînt superficiali, puțin conștiincioși. Și totuși, în ciuda soarelui de afară nimeni n-a „tras chiulul", ba din contră totul se făcea cu un plus de energie și conștiinciozitate. Iar programul nu a fost de loc ușor. În afara celor trei proiecții zilnice erau de urmărit și ședințele celor două colocvii, întrunirile cu presa, dezbaterile publice și multe altele.

Organizate cu scopul de a da participanților posibilitatea să-și aducă aportul cît mai activ și eficient la îndrumarea cinematografului pe căi noi, colocviile avînd drept temă: *Responsabilitatea socială a regizorului* și *Metodele educative de folosire a mijloacelor audio-vizuale*, au prilejuit intervenții și luări de poziții interesante, fertile schimburi de idei. În unanimitate, vorbitorii au arătat că în momentul de față filmul, cu uriașa lui capacitate de influențare a maselor, nu-și poate permite să fie o artă „indiferentă" ci trebuie angajat direct în lupta pentru apărarea umanității, pentru ridicarea ei pe o treaptă superioară.

Nu numai sălile de la etaje se transformaseră în pașnice terenuri de bătaie, ci însăși sala de proiecție. În fiecare seară, după vizionarea filmului, spectatorii rămîneau pe locurile lor pentru a participa la dezbaterea publică organizată pe marginea filmului. Și trebuie spus că aceste dezbateri, care se prelungeau pînă noaptea tîrziu, participanții uitînd de oboseală și de oră, au fost nu o dată cu mult mai interesante decît conferințele de presă de la marile festivaluri. Aprecierea publicului asupra filmelor s-a putut cunoaște și prin buletinele de vot individual care erau distribuite fiecărui spectator la intrarea în sală. Aceste buletine au slujit la întocmirea unui referendum final. Premiile RIFJ au fost decernate de către trei jurii: unul de adulți, unul de tineret și unul de părinți. (Din juriul celor de 20 de ani a făcut parte și o reprezentantă română.

CE FILME AM VĂZUT

În 8 zile, 21 lung metraje și 54 scurt metraje, reprezentînd în competiție culorile a 30 de națiuni. Răspunzînd țelurilor RIFJ, Comitetul organizatoric ne-a oferit prilejul de a vedea și discuta producții de calitate care — indiferent de subiect sau naționalitate — lansau fiecare un apel în favoarea umanității, a libertății spirituale și sociale, a frumosului și a păcii. Dintre toate, cel mai zguduitor prin actualitatea problemei ce o punea, mi s-a părut filmul lui Sidney Lumet, (realizatorul *Colinei*, recent văzut pe ecranele noastre), *Punctul limită*. Mergînd pe linia începută de filme ca *Șapte zile în mai* sau *Doctor Strangelove*, cineaștii americani avertizează din nou cu luciditate și angoasă asupra pericolului războiului atomic, de astă dată arătîndu-ne cum o banală defecțiune tehnică a unui sistem de telecomandă poate provoca dezastrul conflagrației mondiale. Sobrietatea aparatului de filmat, senzația de documentar pe care o dă uneori filmul, ca și jocul de o umanitate dureroasă al lui Henry Fonda, transformă această peliculă într-o meditație profundă asupra destinelor epocii noastre.

Producție DEFA, filmul lui Joachim Kunert — *Aventurile lui Werner Holt*, tratează cel de-al doilea război mondial dintr-un punct de vedere inedit: acela al unui tînăr de bunăcredință care, crescut în spiritul hitlerist, descoperă treptat cu prețul propriilor pierderi și deziluzii, adevărata față a războiului și a adevărului. Deși puțin cam lung, acest film se remarcă însă prin deosebitele calități ale compoziției și ale plasticei imaginii.

De o bună primire s-a bucurat selecția de filme sovietice, în special două scurt metraje excelente, și un foarte interesant lung metraj, *Întrecerea*, toate trei lucrări de diplomă ale unor proaspeți regizori. *Doi îndrăgostiți* de M. Boghin a fost ovaționat îndelung pentru frumusețea emoționantă și delicatețea rară cu care povestește iubirea dintre un muzician și o surdomută. Comedia *Căsătoria*, a georgianului Kobakidze, ne-a cucerit prin spontaneitatea și prospețimea ei și mai ales prin faptul că reușește să adapteze la zilele noastre genul de comedie mută și umor tip Malec. Cu *Întrecerea*, turcmenul Mansurov ne-a dovedit că ne aflăm în fața unui autentic și viguros talent. Măiestria cu care în această primă operă a izbutit să transpună în imagini cinematografice un poem filozofic oriental de mare profunzime și bogăție de idei, îl înscriu de pe acum în rîndul marilor cineaști de mîine.



Moment din Doi îndrăgostiți. Tînăra gimnastă surdomută se concentrează pentru a „simți" prin vibrațiile pianului ritmul melodiei.



Fascinat de pistolul care i se pune în mînă și de uniforma pe care o va purta, Werner Holt se angajează, fără să se gîndească, în cea mai tragică aventură a secolului nostru: războiul.



Risul acestui erou din Casa mea din Copacabana va fi înlocuit de tristețea proprie copiilor, care singuri și neajutorați, iau prea de curînd în piept viața și capcanele ei.

După o serie de filme serioase, grave chiar, am rîs cu hohote la lung metrajul italian de desen animat *West and Soda*, în care cu o fantezie inegalabilă Bruno Bozzetto reușește o foarte originală și comică parodie de western.

Sub culorile Franței a fost prezentat *Fraternelle Amazonie*, film destul de greu de încadrat într-o categorie anume, el aflîndu-se la jumătatea drumului dintre documentar și filmul artistic. Este documentar pentru că timp de două ore ne face să trăim în comuna primitivă printre indienii de pe Amazoane, și artistic pentru măiestria cu care e filmat și montat (de Henri Colpi) materialul.

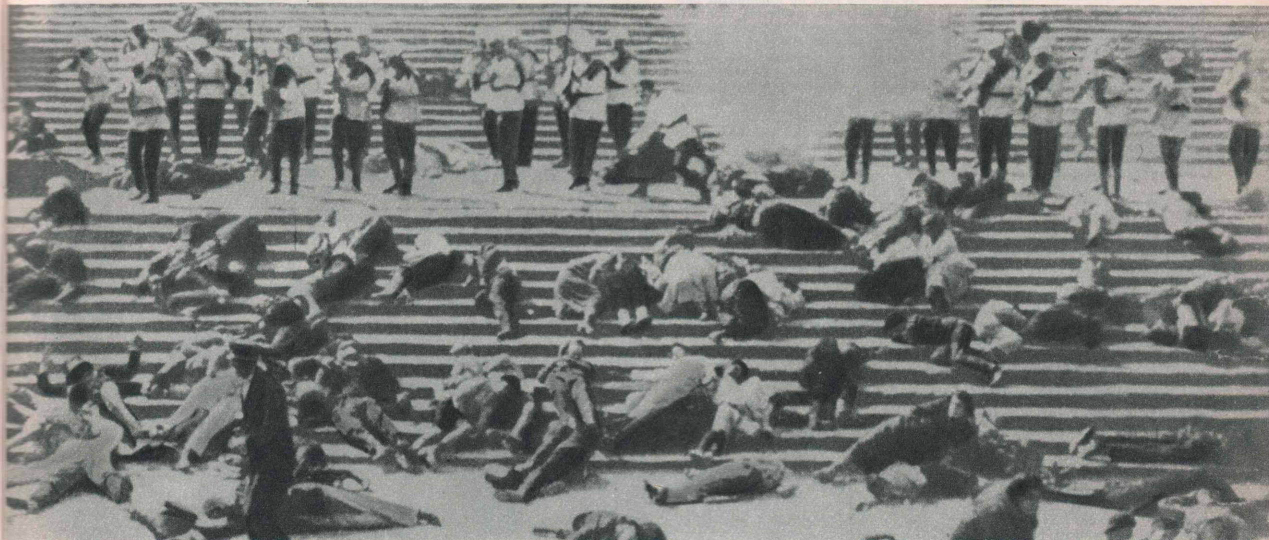
Cele două jurii au acordat Marele premiu filmului suedez *Casa mea din Copacabana*. Apreciere curioasă, dar mai ales inexplicabilă, pentru că deși dotată cu incontestabile calități, realizarea lui Arne Sucksdorff a avut în competiție rivale mai de valoare.

În categoria filmelor pentru copii nu s-au acordat premii anul acesta. Concurentul român, *Amintiri din copilărie*, a suscitat o serie de opinii favorabile, dar și unele remarci critice cu privire la lungimea narațiunii sale cinematografice.

Bucurîndu-se de un prestigiu binemeritat, RIFJ este o manifestare deosebit de fructuoasă, care deschide largi perspective atît pentru Cannes cît și pentru celelalte festivaluri, întrunind titluri, nume și personalități cu care critica cinematografică se va întîlni negreșit în palmaresurile anilor viitori.

Manuela GHEORGHIU

Scara din Odessa, surprinsă în filmul lui Eisenstein dintr-un unghi care o arată mai mare, mai monumentală ca în realitate.



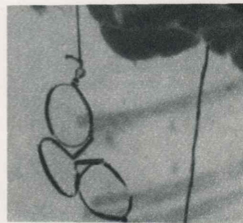
RELAȚII-PERSONAJ OBIECT

Sugestii literare și cinematografice

Într-un interesant articol apărut în Secolul XX (10/1965), Edgar Papu arăta că spiritul filmic există de mult în literatură împiedicat fiind timp îndelungat să se transforme din element potențial în manifestare specifică doar din lipsa mijloacelor tehnice. Pentru a-și ilustra afirmația, autorul articolului găsea exemple elocvente în opere literare ale unor epoci foarte îndepărtate de a noastră. În momente mai apropiate ale istoriei literare, sugestiile cinematografice devin mult mai numeroase, dovedind poate că, din punct de vedere tehnic, cinematograful a apărut pe fondul unei viziuni artistice care-și căuta limbajul.

Sugestiile cinematografice ale lui Poe

Edgar Allan Poe, care oferă atîtea sugestii autorilor de filme terifiante și cu suspense a găsit, printre mijloacele de expresie apte să comunice abisurile interioare și psihologia stărilor de tranziție între inconștiență și luciditate, tehnica gros-planului. Condamnatul la moarte din „Hruba și pendulul" își amintește, în clipa cînd,



Ochelarii doctorului din Crucișătorul Potemkin, care se balansează agățați de odgon, sugerează pregnant catastrofa, răvășirea tuturor obișnuințelor.



Ce forță poetică, ce rol dramatic important are trompeta Gelsominei în filmul lui Fellini!

după o lungă letargie produsă de tortură, se trezește în hruba întunecată în care a fost închis, de ultimele impresii ce au precedat cufundării în leșin: „Am mai putut vedea buzele judecătorilor investmîntați în negru. Mi se părea că sînt albe, mai albe decît foaia de hîrtie pe care aștern aceste cuvinte, și subțiri, caraghios de subțiri — subțiate de expresia lor intensă de asprime, de neclintită hotărîre, de dispreț pentru chinurile omenești. Vedeam că pe aceste buze iau naștere poruncile care pentru mine erau poruncile soartei". Unele detalii se detașează de fundal oprind cu o forță aproape fascinantă privirile personajului: „Am mai văzut în cîteva clipe unduirea lină, aproape nesimțită a draperiilor negre ce învăluiau pereții încăperii. Și atunci privirile îmi căzură pe cele șapte sfeșnice înalte de pe masă". Ochiul condamnatului, asemenea obiectivului cinematografic stăruie asupra fețelor și obiectelor, amplificînd nemăsurat și operînd transformări ce țin de simbolica halucinației și coșmarului: „La început (sfeșnicele) au luat chipul îndurării înseși și păreau îngeri albi și plăpînzi, ce veneau să mă mîntuie, dar deodată (...) un leșin de moarte îmi năpădi sufletul în vreme ce îngereștile închipuiri se transformau în stafii fără noimă, cu frunțile în flăcări, și văzui că din partea-le nu voi avea ajutor"[1]. Starea psihologică a condamnatului se transmite, așa cum se întîmplă adesea și în film, printr-o traducere în limbaj vizual a proceselor interioare. Cine a văzut filmul lui David Lean *Scurtă întîlnire* își amintește de secvența din tren, în care femeia, tulburată de revelația iubirii ce-i răvășește existența, silită să asculte pălăvrăgeala stupidă a unei vecine de compartiment, o vede pe aceasta

1) În românește de Ion Vinea

doar sub forma unei imense şi groteşti guri care se mişcă în grimase contorsionate.

Nicodème — erou de film?

Dar mă interesează în cele ce urmează doar un aspect al sugestiilor cinematografice oferite de literatură, şi anume acela privitor la raportul om-obiect.

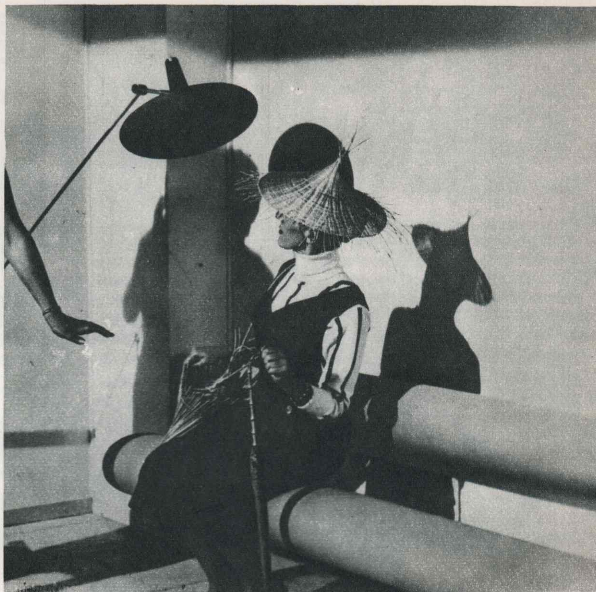
Într-un roman realist din veacul clasicismului („Romanul burghez" al lui Furetière) se află o acumulare de situaţii plină de anticipaţii pentru un anumit tip de comic copios exploatat de comedia cinematografică şi revelator pentru un anumit raport dintre om şi obiect. Tînărul Nicodème, aspirant la mîna frumoasei Javotte, primit cu răceală în casa acesteia, se retrage înfrînt: „N-avu îndrăzneala să-şi salute la ieşire iubita... Cît despre Javotte, ea se mulţumi să-i facă o reverenţă mută, dar ridicîndu-se, lăsă să-i cadă din poale un ghem de aţă şi foarfece. Nicodème se repezi numaidecît la picioarele ei ca să ridice obiectele pierdute. Javotte se aplecă, la rîndul ei, ca să i-o ia înainte; şi ridicîndu-se, amîndoi în aceeaşi clipă, frunţile lor se ciocniră cu asemenea putere, încît fiecare se alese cu un cucui. Disperat de această nenorocire, Nicodème dădu să se retragă grabnic, dar nu luă în seamă un bufet mare şi şchiop ce se afla în spate şi se izbi de el atît de tare, încît trînti jos un porţelan frumos (...) în clipa aceea, mama izbucni în ocări la adresa tînărului. El ceru mii de scuze şi începu să ridice cioburile ca să poată cumpăra o piesă asemănătoare, dar păşind grăbit pe o duşumea bine lustruită (...) piciorul îi alunecă şi, cum în asemenea împrejurări, încerci să te prinzi de orice se nimereşte să-ţi fie în cale, tînărul se agăţă de ciucurii şiretului care ţinea oglinda: ciucurii se rupseră din pricina greutăţii corpului lui Nicodème, care căzu în aceeaşi clipă cu oglinda (...) Ruşinat ajunse la uşa încăperii, dar scos din fire cum era, o deschise cu atîta putere, încît izbi o lăută şi-o făcu ţăndări" etc., etc. Această scenă, animată de un şir de reacţii în lanţ, care se potenţează unele pe altele, o dată cu fiecare catastrofă comică, acordă parcă o iniţiativă hotărîtoare obiectelor de uz casnic (foarfeci, ceşti de porţelan, oglinzi), ceea ce, în secolul clasicismului cu atracţia lui pentru generalitatea umană şi lipsa lui de interes faţă de amănuntul palpabil de viaţă materială, poate fi pus pe seama unei viziuni burgheze.

Spectatorii de film sînt de mult obişnuiţi cu capcanele comice întinse de obiectele de uz cotidian. Filmul mut ne-a familiarizat nu numai cu bătăliile ce folosesc drept proiectil tartele cu frişcă, ci şi cu personajul neîndemînatic (fie şi Charlot şi, în cazul lui, animozitatea obiectelor aparţinînd unei lumi ostile are o semnificaţie mai adîncă), personaj care se poticneşte de praguri, intră cu capul în uşă, este pocnit în cap de o cutie căzută de pe raftul zguduit de violenţa cu care s-a deschis uşa, etc., etc. Ceea ce cred că trebuie subliniat este că, şi în calitatea de agenţi comici, obiectele îşi valorifică însuşirea numai în raport cu activitatea şi psihologia umană.

Cutia de lucru a dădacei

Într-un alt moment din istoria literaturii, în opera unor romancieri cu resurse lirice, între ei Dickens, obiectele pătrunse de afectivitate radiază poezie. Cutia de lucru a lui Peggotty, dădaca lui David Copperfield, cutie cu poza catedralei Sf. Pavel pe capac, capătă caracterul de simbol al unei copilării însetate de afecţiune, frustrate de dragostea părintească. Alteori, tot la Dickens, simbolica obiectelor e mai largă, mai tulburătoare. Ceasornicele oprite şi prăjitura de nuntă mîncată de şoareci din casa bătrînei şi dezamăgitei domnişoare Havisham *(Marile speranţe)* sînt gîndite ca simboluri ale timpului suspendat, desfiinţat prin lipsa experienţelor de viaţă pentru domnişoara îmbrăcată în rochie de mireasă şi claustrată în castelul ei. Filmul realizat de David Lean, după romanul lui Dickens, a găsit o metaforă specific cinematografică a timpului. De pe masa lungă pe care putrezeşte ospăţul de nuntă negustat de nimeni, tînărul Pip smulge cu o mişcare violentă faţa de masă, răsturnînd vestigiile. Aparatul de filmat prinde masa goală şi lucioasă dintr-un unghi care o alungeşte nemăsurat şi această perspectivă transmite sentimentul timpului repus în mişcare, după o lungă încremenire. Obiectul inanimat (în cazul acesta masa cu ospăţul de nuntă) a devenit simbol cu adînci implicaţii, aşa cum scara din Odessa suprinsă în filmul lui Eisenstein dintr-un unghi care o arată mai mare, mai monumentală decît este în realitate, sugerează dimensiunile istoriei, a cărei revelaţie o au oamenii în momente paroxistice.

La Tati obiectele parodiază cu ascuţime un personaj (amuzanta caricatură a vecinei excentrice) şi un întreg „modus vivendi" modern.





Un „ospăţ" din Harap Alb, cel de la Curtea lui Verde-împărat — ironizează fastul scăpătat, pompa ce ascunde paupertatea.

Forţa de iradiaţie a obiectelor

Aceste simboluri incluse în obiecte sînt cuprinzătoare şi lasă loc unor sugestii multiple, solicitînd astfel participarea afectivă şi cerebrală a spectatorului de cinematograf. Simbolul se poate însă suprapune întocmai ideii artistice. Lanţul din filmul lui Stanley Kramer este aproape o alegorie. El epuizează ideea de servitute şi injustiţie, pe care o dezvoltă episoadele filmului.

Există o forţă de radiaţie a obiectelor, o aură sugestivă pe care obiectivul, stăruind asupra lor, o face perceptibilă. Fireşte, aci sînt necesare disocieri care se impun de altfel oricărui consumator de filme. În filmul mut, aparatul de filmat se opreşte asupra unui obiect pentru a arăta în ce direcţie merge gîndul personajului. Lipsa sunetului îndeamnă spre investirea obiectului cu o sporită putere de sugestie. Procedeul se menţine de altfel în filmul sonor. Camera fixează obiectul descoperit de detectivul sagace la locul crimei, sugerînd astfel asociaţia revelatoare din mintea personajului, surprinzînd un moment intens din procesul deducţiei, soluţia întrevăzută sau chiar descoperită.

Alteori însă sugestia este mai complexă şi mai subtilă. Ochelarii

doctorului din *Crucişătorul Potemkin*, care se balansează agăţaţi de un odgon, invocă nu numai o prezenţă umană dispărută, dar sugerează pregnant catastrofa, răvăşirea ireversibilă a tuturor obişnuinţelor. Tot aşa obiectele vestimentare ale omuleţului întruchipat de Charlie Chaplin (melonul ponosit, ghetele scîlciate, bastonul) comunică o condiţie socială şi nişte coordonate psihologice pe care se înscriu candoarea gravă, inventivitatea, inepuizabilele resurse de vitalitate ale vagabondului în permanent conflict cu forţa publică. În modalităţile amintite pînă acum, obiectele devin un soi de comentarii poetice, afective, psihologice ale destinelor umane. În literatură ca şi în film, semnificaţia le-o conferă omenescul.

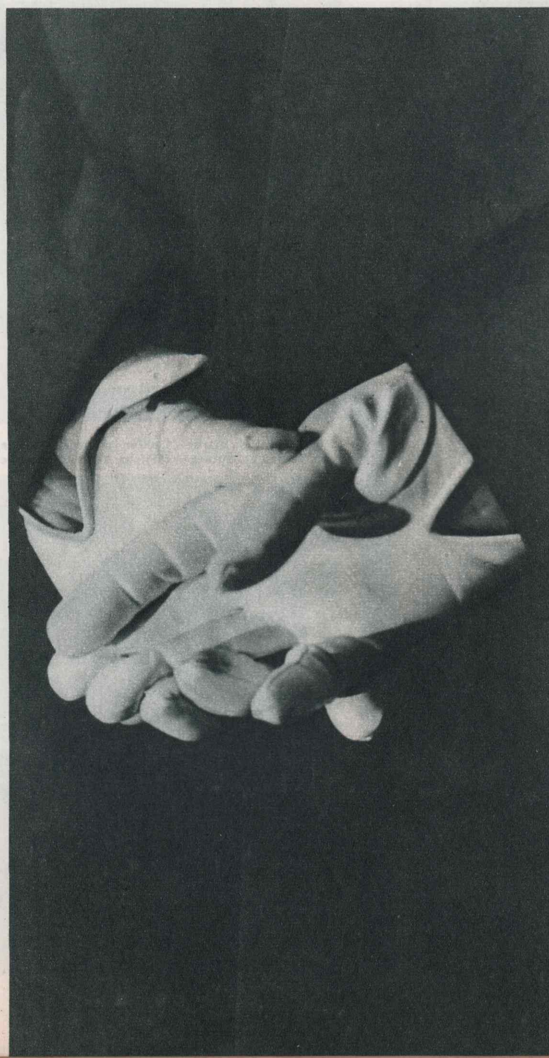
Robbe-Grillet instaurează domnia obiectului nud

Adepţii „noului val" teoretizează abolirea personajului, a caracterului înzestrat cu nume, istorie, comportament coherent, semnificaţie şi proclamă domnia obiectului nud, lipsit de sens şi forţă asociativă. „În locul acestui univers al *semnificaţiilor* (psihologice, sociale, funcţionale) ar trebui deci să construim o lume mai solidă, mai imediată. Obiectele şi gesturile trebuie să se impună în primul rînd prin *prezenţa* lor şi prezenţa aceasta să continue apoi a domina, deasupra oricărei teorii explicative care ar încerca să le includă într-un sistem oarecare de referinţe sentimentale, sociologice, freudiste, metafizice sau altele", scrie Alain Robbe-Grillet, unul dintre teoreticienii şi reprezentanţii „noului val" în domeniul literaturii şi filmului. Robbe-Grillet pretinde golirea obiectelor de mistere, eliminarea semnificaţiilor. În literatura şi filmul tradiţional, „scaunul neocupat nu era decît o absenţă sau o aşteptare (...) gratiile de la fereastră doar imposibilitatea evadării". Dar dorita nuditate a unor obiecte plasate într-o lume care n-are altă calitate decît că „este" (...„lumea nu este nici semnificativă, nici absurdă. *Este* pur şi simplu"), se arată a fi o himeră, chiar şi în literatura şi filmul concepute sub semnul noului val. Simbolul labirintului dominant în literatura şi filmul lui Robbe-Grillet se justifică în raport cu destinul uman (noţiune negată şi ea ca fiind perimată). El comunică o condiţie tragică: a soldatului înstrăinat şi fără identitate, care în romanul „În labirint" rătăceşte cu o cutie de pantofi sub braţ, în căutarea unei adrese uitate pe străzile unui oraş necunoscut şi ocupat de germani. Iar în film, în filmul *Anul trecut la Marienbad*, simbolul labirintului transmite angoasata căutare a personajului care încearcă o reconstituire a vieţii lui interioare. În acelaşi film, bogăţia ornamentaţiei baroce, a stucului aurit „semnifică" sentimentul neliniştitor al înăbuşirii umanului, agravează senzaţia de claustrare.

În literatură ca şi în film, lucrurile emit semnificaţii şi mijlocesc emoţii. Eugen Schileru observa într-un articol despre filmul *Harap Alb* că resturile ospăţului întrerupt, vasele răvăşite pe masa părăsită sugerează absurditatea unei lumi pustiite, golite de oameni. Ca produse ale inventivităţii umane, obiectele introduse în structuri metaforice sau tratate simbolic, privite ca stimulente sau piedici ale activităţii omeneşti sugerează, cheamă, întregesc umanul.

Vera CĂLIN

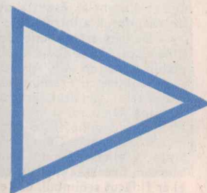




ci
ne
ma

şantier

noul film al lui GOPO



Încă de la *Harap Alb* știu că Gopo pregătește un alt film. Cu titlul aproximativ exact: *Nimic nou, Dr. Faust*. Mîine-poimîine, filmul va începe să existe. Deocamdată, în haosul de început de lume, circulă Gopo. Gopo care intră în decor cu anume intenție și iese de acolo cu o nouă idee despre cum va arăta o anume scenă. Gopo care spune ca de obicei povești care, ca de obicei, nu vor ajunge toate pe peliculă. Mă persecută de la început nedumerirea de ce o fi ales tocmai Faust. Evident, nu este o ecranizare. Gopo nu e omul ecranizărilor. Pentru el Faust e pămîntul inspirației, e un punct de plecare înspre o poveste, cum spune el — științifico-fantastico-comică, inspirată din legendă, pentru că astăzi legendele devin realități. În scenariu, Faust este un profesor universitar, care se lasă convins de un medic diabolic să se supună unei experiențe faustiene, să se transfere într-un trup tînăr, în trupul asistentului său, numit bineînțeles Wagner, și să-și continue astfel prin fraudă, o viață ajunsă la capătul ei firesc. În schimbul acestei tinereți fără bătrînețe, care se descoperă a fi la urma urmelor o scamatorie dezgustătoare, profesorul va furniza noi amatori de asemenea transmutări, va trebui adică să colaboreze cu dracul întru cîștigarea în masă a sufletelor omenești. Este o metodă nouă, pretinde Gopo, o metodă care ar trebui să revoluționeze iadul. Citit, scenariul nu smulge aplauze. Și Gopo știe asta. Se apucă să povestească, pentru că atunci cînd îl povestește, filmul începe să se vadă, arată formidabil, arată nemaipomenit și, deși niciodată nu rămîne pînă la urma urmelor așa, momentul în care îți este povestit este momentul vizionării unui film cum ar vrea Gopo: genial.

— Vezi — spune în fața reacției mele — cînd ai citit nu ți-a plăcut. Acum îți place.

Eu nu i-am spus că nu mi-a plăcut. De altfel nici nu e esențial. Esențial pentru mine continuă să fie răspunsul la întrebarea: de ce tocmai Faust?

— De data asta, spune Gopo, există un răspuns. Cînd a sosit René Clair la București, m-a vizitat pe platou la *Harap Alb*. Atunci eu mi-am spus că am avut întîlnire cu *Frumusețea diavolului*. În fața mea era idealul, artistul, artistul-academician. El are aproape 70 de ani și mi-am pus întrebarea dacă ar schimba cu mine. Este adevărat că eu sînt ceva mai plinuț decît Gérard Philipe, dar nici el nu arată ca Michel Simon. Schimbul era echitabil. Îi ofeream tinerețea și entuziasmul meu. Nu știu dacă el ar fi făcut schimbul, dar eu nu i-aș fi făcut. Cînd m-a întrebat ce pregătesc, i-am răspuns: Faust. Atunci s-a uitat la mine cu o privire pe care am căutat s-o redau în ochii craiului din *Harap Alb*, atunci cînd Harap Alb îi propune să plece și el spre împărăția lui Verde Împărat. Dacă-ți amintești replica: „Tu, mă?" Și de atunci am visat Faust cu mai multă încăpățînare.

Povestea pe care mi-o spune Gopo poate fi și adevărată și amuzantă, dar nu reușește să mă facă să uit că nu mi-a răspuns direct la o întrebare directă: de ce Faust? Probabil că atunci cînd am să-l întreb ce părere are despre *Pași spre lună*, o să-mi spună de ce a făcut Faust.

— Anul trecut știam despre Creangă o mulțime de lucruri. Anul ăsta cred că știu foarte mult despre Faust și, totuși, filmul pe care îl pregătesc nu prea are legătură cu Faust. Este păstrată legenda, dar astăzi toate legendele devin realități. Alchimistul Faust vroia să facă aur din nisip. Astăzi, laboratoarele pot realiza acest metal prețios pe cale sintetică.

— E adevărat că Goethe prețuia aurul, dar nu cred că pentru asta a scris Faust. Faustul lui e mai mult decît un alchimist...

— Faust dorea tinerețea fără bătrînețe pentru a-și continua cercetările, spun unii. Sau pentru a face ceea ce uitase să facă în timpul vieții sale de om de știință, spun alții....

— Faustul dvs. cui dă crezare?

Pauza făcută de Gopo e mare. Cînd Gopo face pauze mari, de obicei spune lucruri serioase.

— Dacă nu aș fi avut ceva de spus, nu aș fi început filmul. Și ceea ce aș vrea eu să spun, este că trăim o epocă în care studiul vieții ne dezvăluie tainele naturii și că această întinerire sau viață de mai multe generații, ar putea fi posibilă. De exemplu am și vrut să fac o propunere care să rezolve călătoria unui om din galaxia noastră în altă galaxie (închipuiește-ți ce noroc avem că galaxia noastră nu e rotundă, ci elipsoidală și există astfel un punct în care poate fi părăsită mai ușor). Soluția era așa: să zicem că azi, 12 februarie 1966, pornește o rachetă fără nici un om la bord. Această rachetă circulă 390.975 de ani-lumină, dată la care un aparat combină două eprubete și se naște un om care trăiește în sputnik, educat, cu cinematograf, magnetofon și toată cultura noastră de azi, în așa fel încît la



Nimic nou, dr. Faust! **și totuși acesta e Mefisto.**



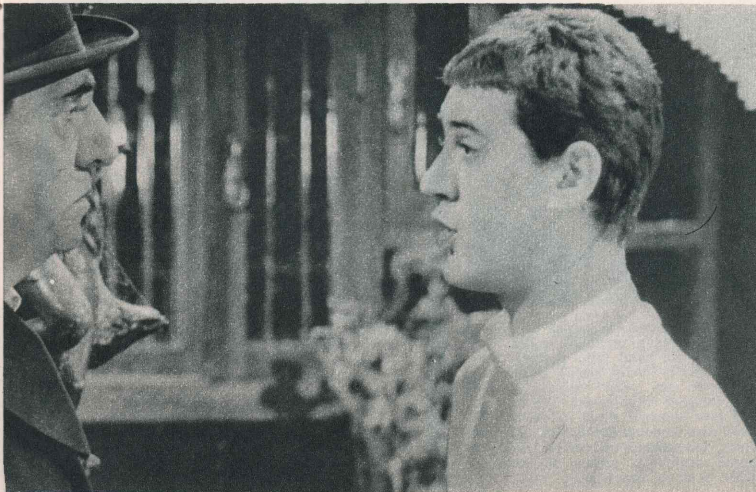
Adrameleh și Belzebut, trimișii lui Lucifer pe pămînt, se minunează de secolul XX.

Inspectorul cel mare: „Lucifer nu vrea suflete cumpărate cu ghiotura. Vrea bucată cu bucată". Mefisto: „Cum? Bucată cu bucată"?!



maturitate, la 25 de ani, să poată ateriza pe o planetă necunoscută.
— Unde va şi muri singur şi glorios, pentru că drum de întoarcere pentru el nu mai există.
— Uite, la asta nu m-am gîndit.
— Bine, dar ăsta nu e Faustul dvs., cel puţin după cît mi-am dat seama din scenariu.
— Nu. Dar ăsta este motivul pentru care Faust îl urăşte pe Wagner. Wagner are o asemenea propunere... Dar asta nu e în scenariu. Spune-mi, ai citit povestea aceea cu mutarea reflexelor condiţionate la cobai?
— Da, şi mă gîndeam că scenariul se trage în egală măsură de acolo şi din Faust.
— Se trage şi de acolo. Ţi-am spus doar, că în zilele noastre, cînd ştiinţa şi tehnica au ajuns atît de departe, legendele devin realităţi.
— Spuneţi-mi, o să iasă un film gen *Paşi spre lună*?
— Nu. Din păcate nu. Deşi nu a fost un spectacol prea reuşit. Îmi pare rău că am părăsit genul filmelor mute. Pentru că mi se pare că era un teren mai interesant de a vorbi cinematografic. Acum fac eforturi să mă încadrez în rîndul regizorilor care povestesc subiecte cu filmele lor. Faustul nostru va fi o istorioară, o poveste ştiinţifico-fantastico-comică, care are la bază, cum spuneam, legenda. Sper să fie mai bun decît *Harap Alb*. Ştii cum este filmul. Lucrezi la el un an ca şi cum ai construi separat piesele unui automobil. Şi în ultima săptămînă îl asamblezi şi vezi dacă merge sau nu merge. Primele încercări sînt îngrozitoare. Cînd văd filmul montat, totdeauna văd jumătate din ceea ce am gîndit şi am crezut că fac.
— Aţi spus că va fi un film ştiinţifico-fantastic făcut cu mijloacele comicului. Cînd am citit scenariul am găsit multe elemente de film poliţist şi de aventuri.
— Sînt. Dinadins am făcut aşa. Eu sînt desenator. Fac filme cu actori. Nu am pregătire în această direcţie. Învăţ făcînd filme. Acesta este al patrulea film de lung metraj şi va fi un film ştiinţifico-fantastic comic, cu aventură şi „groază". O dată cu terminarea acestui film, cred că am experimentat toate genurile şi l-aş putea face pe cel de-al cincilea film, pe care îl aştept cu atîta nerăbdare şi cred că va fi cel mai bun. Sau...?!
— Îndoiala este ceva nou la dvs. Gopo spunea întotdeauna: va fi un film genial. Gopo spune: va fi cel mai bun... Sau? Probabil se apropie sorocul. Probabil, filmul cel mare este pe aproape.
— Filmul vrea să pledeze pentru ideea că maşinile electronice pot ajuta omul, pot calcula, împărţi, ţine evidenţa, memoriza, însă nu pot gîndi în locul omului. Conştiinţa omului trebuie să rămînă liberă şi nesubordonată tehnicii.
— Nimic nou, Dr. Faust.
— Sper să nu fie nimic vechi!

Eva SÎRBU
Foto: A. MIHAILOPOL



cinema Meridian



În plină conferinţă „de lucru" în care se înfruntă doi mari gangsteri, Jean Gabin (cu spatele la noi) şi George Raft.



Pretenţiile uşuratice ale lui Lili (Mireille Darc) îl împing pe Mike (Claudio Brook) pe un drum foarte primejdios.



Paulo les Diams (Jean Gabin) îl întîlneşte pe şeful „sindicatului american al crimei" (George Raft).

SCANDAL LA PANAMA

Interpreţi: Jean Gabin, George Raft, Nadja Tiller, Mireille Darc, Claude Brasseur...

Subiectul: O înşiruire de peripeţii al căror epicentru este un cunoscut patron de cabarete din Paris, Paulo les Diams. În realitate, el se ocupă cu traficul internaţional de aur şi de aceea este obiectul căutărilor din ce în ce mai înfierbîntate ale poliţiilor din ţările în care operează banda sa experimentată.

Caracterizare: Un film „clasic" de aventuri realizat de Denys de la Patellière (cunoscut la noi din peliculele *Strada Preeriilor* şi *Vaporul lui Emil*).



Paulo les Diams constată că „imperiul" său se clatină.

cinema

SECVENȚE



Această fermecătoare femeie nu figurează pe genericul nici unui film — este o modestă casnică, doamna Charles Black. De ce i se publică fotografia la această rubrică cinematografică? Pentru că, acum treizeci de ani era actorul-copil-minune, fetița a cărei precocitate, al cărei talent extraordinar au făcut să se nască legenda că ar fi o pitică: Shirley Temple. Pentru cei care n-au avut ocazia să o vadă, sau măcar să o revadă — amintim că timp de trei ani la rînd, din 1935 pînă în 1938, Shirley Temple a fost mereu pe primul loc pe lista box-office-ului american. Iat-o în fotografia de jos într-un film de acum aproape treizeci de ani.





Hamida este numele unui puști tunisian și al filmului germano-tunisian care-i istorisește viața și moartea prematură. Prietenia sinceră dintre micul tunisian și Renaud, fiul stăpînului său francez, nu face decît să scoată și mai mult în relief nedreptatea colonialismului a cărui jertfă va cădea. (Regia: Jean Michaud-Mailland. Hamida: Amor Aouini. Renaud: Francis Lefebvre).



Comedia *Omul Sandwich* adună un număr impresionant de ași ai ecranului englez: Norman Wisdom (în rolul unui pastor), Dora Bryan (mama din *Gustul mierii*), Diana Dors (una din cele mai „sexy" vedete), Michael Bentine, Bernard Cribbins etc. Dar surpriza filmului este faimosul cuplu de veterani ai musichall-ului londonez Sid și Max Harrison care, aici, fac reclamă unor firme rivale de detergenți, deghizați, precum se vede, ca Omul-Urs polar și Omul-Lup.



„Sunday Times" scria că „trăsătura care caracterizează cinematograful cehoslovac este felul în care pune problemele cele mai dezagreabile". (Alena) Anne Haywood, vînzătoare într-un magazin alimentar din Praga, caută, în discuția cu revizorul care a constatat fraude în magazin (Rudolf Hrusinski) să acopere vina responsabilului pe care îl iubește (James Baath). *31 de grade la umbră* (turnat de Jiri Weiss în Anglia) este filmul unui caz de conștiință și se termină tragic, prin sinuciderea tinerei femei.



Reneta de aur — acest titlu de basm — ascunde povestea unei vieți ucigător de banale, lipsită de strălucire, de sens și ardoare. La cincizeci și unu de ani, eroul se reîntoarce în satul tinereții sale și-și recapitulează viața ratată, în cursul căreia a fugit mereu de dragoste, de devotament. „M-a interesat acest caz", spune regizorul ceh Otakar Vávra, „pentru că nu e un caz, un fenomen izolat. Atitudinea pasivă a lui Jan față de viață, grija de a evita conflictele și toată dezorientarea lui, vor fi înțelese de spectatorul contemporan".
În rolul principal: Karel Höger.

ci ne ma — CRONICA FILMULUI STRĂIN

NU-S O APĂ ŞI-UN PĂMÎNT!

Beata, o producţie a studiourilor poloneze (START-FILM).
SCENARIUL: Michal Tonecki.
REGIA: Anna Sokolowska.
IMAGINEA: Jacek Korcelli.
INTERPRETEAZĂ: Pola Raksa Renata Kossobudzka, Piotr Pawlowski, Wieslaw Golas.

S-a purtat o vreme pe ecrane, spectaculosul erou „blouson-noir" cu gest iconoclast şi cinism specific vîrstei pubere. Am fost făcuţi knock-out — dar n-am crîcnit — de iscusite „lovituri de cinema", crîncene reprize de box (*Cineva acolo sus mă iubeşte*) sau cascade de atrocităţi tehnicolore (*Dulcea pasăre a tinereţii*). Ne odihnim acum după un sezon „furtunos" cu alămuri şi tragedii de arenă, apreciind şi mai mult, prin contrast, cîteva opere discrete, „drame de cameră" concepute, ca scris cinematografic, în tonalităţi minore, dar proiectînd pe plan filozofic perspective majore.

Am în vedere, mai ales, trei recente filme poloneze: *Banda* (în maniera policierului psihologic, descoperind cu exactitate un univers juvenil mult mai complicat şi mai diferenţiat decît îl descriau „peliculele negre"); *Pinguinul* — nouă şi optimistă prospectare a psihologiei, de loc aceeaşi, a unei vîrste prea ades puse la unison şi *Beata*. Ultimul — dar nu cel mai puţin important — argument în favoarea înseninării orizontului pînă acum sumbru al filmelor poloneze cu tineri dezabuzaţi, inadaptaţi „fără ieşire", în genul personajelor din scheciul lui Wajda, *Dragoste la douăzeci de ani*.

Pare ciudat, dar tocmai tineretul cinematografic înclinat de obicei spre excese se situează în fruntea acţiunii salutare de „reechilibrare" a tabloului tematic pînă acum sumbru, unilateral. Cam de aceeaşi vîrstă cu eroina sa, regizoarea Anna Sokolowska ne oferă cu *Beata* o încîntătoare compensaţie plină de graţie şi vitalitate, care impune mai ales „prin sinceritatea şi simplitatea sa, prin absenţa oricărei tentative de a înfrumuseţa ori urîţi mediul pe care îl prezintă, acela al unei tinereţi aşa-zis dificile" (cum apreciază revista „Film-Polski"). Este punctul pe i care se poate pune în judecata de valoare asupra acestui film. Un film cu calităţi şi cusururi (ţinînd fie de dramaturgia cam firavă, fie de o anume stîngăcie a regizoarei) dar cu un avantaj net faţă de alte filme. O analiză delicată, nuanţată, aproape pînă la efeminare — a psihologiei tineretului. În centrul filmului, scenariul plasează un aşa-zis conflict între generaţii. Dar o face cam artificial, de dragul unei demonstraţii foarte discutabile: acea „prăpastie" care ar exista obligatoriu între părinţi şi copii, între rigorile birocratice ale şcolii şi sensibilitatea adolescentului.

Momentele acestui pseudo-conflict pot fi bine dirijate cinematografic (ciocnirile fiicei cu mama adulteră, revolta ei împotriva resemnării tatălui cu situaţia echivocă, apoi scenele de la şcoală, dezgustul pe care i-l provoacă Beatei atitudinea laşă a dirigintei şi măsura prea severă luată în consiliul pedagogic faţă de colega ei etc) dar ele nu scapă de acea senzaţie monotonă de „déjà vu" şi — mai ales — de rezerva pe care ne-o creează generalizarea cam forţată a cazului. Dar, important în acest film, mai important chiar decît iscusitele flash-back-uri ce recompun cu precizie psihologică din diverse unghiuri subiective (cel al mamei, al dirigintei ori al colegului Beatei) faptele care au dus la plecarea fetei de acasă, este profilul captivant — la propriu şi la figurat — al acestei tinere, misterioase pînă la un punct ca tabloul Laurei din filmul lui Hitchcock. O fată a cărei sensibilitate deosebită şi „ciudat" comportament îl înţelegem în cele din urmă foarte bine. Beata e o fire impresionabilă, capabilă să facă o dramă din faptul că o colegă a ei, victima unui seducător de duzină, e dată afară din şcoală. Ea se va duce — dîrză — să-i ceară socoteală acestui Casanova şi să-l oblige să se însoare. Dar nu dintr-un romantism întîrziat, din sentimentalism naiv, face ea acest act curajos. Beata e o tînără modernă şi lucidă, cu un puternic simţ al dreptăţii. Acelaşi simţ de dreptate şi loialitate o face să se îndepărteze de mama ei cînd înţelege că aceasta îşi înşeală soţul şi de tatăl ei pe care nu-l mai poate respecta pentru că se complace în acest compromis. La şcoală, indignarea Beatei nu se manifestă ca o frondă copilărească împotriva drasticei măsuri luate — chipurile — în scop educativ, ci că o convingere faţă de ineficienţa măsurii, de faptul că îndepărtînd-o definitiv din şcoală pe această fată, profesorii o condamnă definitiv unei vieţi aventuroase şi mizere.

Aşadar, eroina noastră nu e nicidecum victima unei „prăpastii între generaţii" aşa cum intenţiona să ne demonstreze filmul, ci a acelei drame pe care oamenii, la orice vîrstă, o pot crea în jurul lor, atunci cînd capitulează, renunţă la sentimente şi valori morale trainice. Deşi la vîrsta dragostei, Beata nu iubeşte încă, sufletul ei caută, lucid, un om care să-i semene. Dar printre colegii superficiali şi preocupaţi doar de distracţii — ceea ce nu înseamnă de loc că Beata e o fiinţă gravă şi posacă, dimpotrivă — ea nu-l găseşte. Tîrziu, spre finalul „escapadei" (fuga de acasă), începe să descifreze alături de ea o prezenţă caldă şi tonică. Va fi aceasta dragoste, ori simplă prietenie, finalul strecoară o incertitudine poetică. Regizoarea sugerează, discret, că fata cea sensibilă, inteligentă şi dreaptă nu e o excepţie printre colegii ei de generaţie. Ca şi „Pinguinul", chiar mai mult ca el, Beata, o fire deschisă, integră, reuşeşte să polarizeze în jurul ei sentimente nobile şi reconfortante. Da, Sokolowska cea tînără i-a înţeles pe tineri: nu sînt cu toţii o apă şi-un pămînt!

Alice MĂNOIU

HLESTAKOV ÎN ITALIA

Anii clocotitori, o producţie a studiourilor italiene.
SCENARIUL: Amidei-Scola-Talarico-Maccari-Zampa.
REGIA: Luigi Zampa.
IMAGINEA: Carlo Carlini.
INTERPREŢI: Nino Manfredi, Michèle Mercier, Gino Cervi, Salvo Randone.

Printre filmele cu temă antifascistă văzute în ultimul timp se numără şi *Anii clocotitori* realizat de Luigi Zampa. Filmul face parte dintr-o trilogie care începe cu *Anii dificili*, se continuă cu *Anii uşori*, o cronică a vieţii micii burghezii siciliene în ultima decadă a guvernării mussoliniene şi se termină cu filmul de faţă.

Anii clocotitori face totuşi corp aparte de trilogia lui Zampa constituind o interesantă şi creatoare adaptare a capodoperei lui Gogol, cunoscuta comedie „Revizorul", în realităţile italiene ale anilor dictaturii fasciste. Zampa păstrează intactă intriga piesei lui Gogol, personajele sale fiind perfect asimilate administraţiei oligarhice fasciste. Şi totuşi, Zampa realizează în acelaşi timp un act creator cu care nu am prea fost obişnuiţi în alte ecranizări similare. Ridicolele personaje gogoliene îşi schimbă geografia, limba şi îmbrăcămintea dar rămîn la fel de odioase ca în original. Autocraţia ţaristă e înlocuită cu cea a fasciştilor. Similitudinea celor două regimuri totalitare face perfect posibilă această transformare. Zampa rămîne fidel aproape în totalitate construcţiei dramatice a piesei lui Gogol, înlocuind însă fiecare episod cu unul nou, modern, inspirat din realitatea italiană. Doar în ceea ce îl priveşte pe Hlestakov — în varianta italiană umil funcţionar al unei societăţi de asigurare (Omero Battifiori) — regizorul italian execută o modificare substanţială. Hlestakovul italian este un cetăţean cumsecade, care îi urăşte şi dispreţuieşte pe fascişti. În ultimul act al filmului el nu dispare copleşit de cadouri ca în piesa lui Gogol, ci îşi exprimă răspicat ura şi dispreţul pentru protipendada cu cămăşi brune adunată la balul primarului care anunţă logodna fiicei sale cu „înaltul" demnitar roman.

Zampa a găsit o sumedenie de modalităţi pentru a realiza o comedie de moravuri de o excelentă calitate. De la introducerea în film a unor fragmente documentare din jurnalele cinematografice ale epocii, care îl arată pe Mussolini gras, fără cămaşă, în chip de Maciste, cutreierînd Italia în scopuri publicitare, şi pînă la momente de comedie clasică, Zampa ridiculizează guvernarea fascistă şi fascismul. Foarte reuşite sînt secvenţele din sala de arme a liceului în care copiii de-o şchioapă se intitulează ostaşi bravi ai ducelui, sau drumul spre aeroport decorat cu fantomatice sate de coloni, parada festivă şi altele. Uneori rîsul se transformă în sarcasm sau chiar durere, cum este cazul cu scena în care Omero Battifiori îi vizitează pe nefericiţii locuitori ai grotelor din periferia oraşului. Merită cu prisosinţă subliniate calităţile cinematografice ale acestui film care reia o piesă celebră fără a lăsa să i se vadă pe ecran origina scenică. Zampa i-a scos pe eroi din casta dregătorilor fascişti descoperind pe drumurile şi în periferia oraşului situaţii noi, de pe urma cărora filmul n-a avut decît de cîştigat. Distribuţia a răspuns şi ea perfect intenţiilor regizorale (Nino Manfredi, Gino Cervi şi Michèle Mercier). Pentru toate aceste motive, filmul lui Zampa se impune ca unul din cele mai interesante filme văzute în această stagiune cinematografică.

Atanasie TOMA

LA MÊME JEANNETTE...

Fantômas, o producţie a studiourilor franceze.
REGIA: André Hunebelle.
SCENARIUL: Jean Halain şi Pierre Foucaud.
IMAGINEA: Marcel Grignon.
MUZICA: Michel Magne.
DECORURI: Paul L. Boutié.
INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot.

Se poartă mult urmăririle: cu automobilul, cu bicicleta, cu motocicleta, cu avionul, cu submarinul, barca cu motor, helicopterul...Şi probabil că în curînd şi cu racheta. Urmăririle motorizate durează zeci de minute şi ele fac deliciul amatorilor de depăşire a vitezei legale. Cavalcadele cavalerilor şi ale muşchetarilor au rămas undeva în preistorie, nu fără a ne face, poate, să le regretăm. Dar cînd tehnica spărgătorilor şi escrocilor internaţionali e electronică... Un detectiv fără antrenament jiu-jitsu şi fără un „Jaguar" nu mai face două parale. Epoca de aur a „geniului" poliţist s-a dus de mult. Aproape că nu mai e timp nici de vreo intrigă, o mică intrigă amoroasă, două, trei săruturi. Păcat. Poate că în curînd se vor face filme cu femei-detectiv şi ele vor fi, poate, mai sentimentale...

Fantômas-ului sau *Stanislas*-ului (rima e involuntară dar semnificativă) li se potriveşte de minune tot un proverb francez: „la même Jeannette autrement coiffée..."; filme de serie ori „în serie" făcînd concurenţă romanelor poliţiste în fascicole, cu Jean Marais, mult simpatizat şi disponibil actor pentru pelicula de aventuri. Nu ne îndoim că orice spectator ştie cum se vor termina şi, într-o bună măsură, desfăşura evenimentele pe care, timp de aproape două

CRONICA FILMULUI STRĂIN

ore își propune să le urmărească într-un răgaz de destindere. În *Fantômas* se fuge, „fără plasă de siguranță" pe acoperișurile Parisului (și René Clair avea un astfel de titlu, dar pe muzica lui se valsa!). În *Fantômas*, un miraculos machior îl face pe Jean Marais să semene cu cine vrea, chiar cu Louis de Funès. Asta trebuie văzut. De fapt... numai asta trebuie văzut. Restul ... numai pentru... pentru ce? Pentru: Fantômas e un mare excroc care... El fură... și atunci Jean Marais care e un... (căci Jean Marais e în rol dublu, triplu, cva...) și... și... pînă la urmă... vedeți că știți? ....

Ați știut! Temeți-vă (urmare în cronica viitoare) de răzbunarea lui... *Fantômas!*

Gelu IONESCU

POEZIA ȘI REPERUL REALULUI

Fifi-înaripatul, o producție a studiourilor franceze.
SCENARIUL ȘI REGIA: Albert Lamorisse.
IMAGINEA: Pierre Petit și Maurice Fellous.
MUZICA: Jean Michel Defaye.
INTERPRETEAZĂ: Philippe Avron, Mireille Nègre, Henri Lambert, Raoul Delfosse, Martine Sarcey, Michel de Re.

Lamorisse, autorul *Balonului roșu* dovedește prin această nouă producție pe care o semnează *de la un capăt la altul* (despre el nu se poate spune, ca despre unii regizori ai noștri că „prezența lui se face simțită din cînd în cînd") o reală și nu accidentală aptitudine pentru poezie. El e stăpîn pe arta asociațiilor fluide și știe — cu rare excepții — să compună gestul unic al fanteziei pe care și-a ales-o, conform cu legile poeziei.

Acest film care, firește, nu poate fi povestit, desfășoară în fața spectatorului o succesiune „din aproape în aproape" a unor situații și stări derivate dintr-o unică metaforă: omul cu aripi.

Fifi are pasiunea ceasornicelor, nu în calitate de hoț de buzunare și nici în aceea de tehnician; îl fascinează aceste organisme minuțioase, grațioase și feerice, combinația de imaginație și precizie, precum și varietatea înfățișării lor, de la fragil la somptuos, de la elegant la năstrușnic. Finul ceas de mînă, bonomul ceas de buzunar, solemna pendulă sau puerilul ceas cu cuc reprezintă pentru Fifi tot atîtea prilejuri de contemplare încîntată, stîrnindu-i deopotrivă tentația poeziei. El își manifestă sentimentele dăruind alesei sale — o cîntăreață de circ — ceasornice, el rezolvă problema de inimă a unui ceasornicar, el îl deposedează pe colecționarul rău la suflet de prețioasa lui colecție de ceasornice, etc. Din pricina acestei pasiuni suave și dezinteresate, cu puțin timp după începerea filmului, lui Fifi i se plantează în omoplați o pereche de aripi, destul de primitive pentru a fi plauzibile (menite să-i servească la acrobații de circ) și destul de armonioase pentru ca zborul să poată căpăta, din cînd în cînd, măreție îngerească. Fifi zboară, avînd o greutate specifică diferită de a celorlalți, el este mai ușor, mai pur, pe el nu-l trag la pămînt interesele meschine și păcatele. Îmblînzitorul de lei, rivalul lui, încearcă să-l combată cu propriile lui arme. Pe cînd Fifi îi dăruiește iubitei ceasornice dantelate, pline de farmec, celălalt pretendent îi aduce vulgare ceasuri, cu lei sculptați grosolan și cu o „caroserie" ieftină și ostentativă. „Marea bătaie" din film se poartă între ceasuri de diferite mărimi și aspecte, ele zboară în capetele adversarilor, împrumutîndu-le parcă fizionomia, ca și cum bătălia s-ar duce de fapt, între gingășie și brutalitate, între rafinament și grosolănie. În calitate de om-pasăre, Fifi reușește să încurce și să descurce cîteva situații, semănînd uneori cu un arhanghel-călare, răpunînd, alteori, balaurul, cu o lance formată din limba unei pendule, pedalînd pe bicicletă, naufragiind și odihnind apoi pe țărm ca un albatros ucis. Excelenta fantezie vizuală amintește uneori de Apollinaire, alteori de „Testamentul lui Orfeu" al lui Cocteau, relațiile cu poezia modernă sînt subtile fără să afecteze originalitatea filmului.

Păcat de final! Dacă am apreciat faptul că pe tot parcursul Lamorisse n-a pierdut o clipă reperul realului — acest raport între verosimil și fantastic, între firesc și miraculos, constituind chiar poezia specifică a filmului — rezolvarea finală nu-ți sugerează ideea de revenire la „uman" ci la „pedestru". Într-adevăr, la sfîrșit, datorită convenționalității și dulcegăriei, nu mai zboară nimeni și... nimic nu mai zboară. Temîndu-se poate de prea accentuata particularitate a operei lui, autorul însuși a banalizat-o încheind-o în stil de „comedie ușoară sentimentală", stricînd într-un fel minunatul ceasornic pe care ni-l oferise.

În rolul lui Fifi, Philippe Avron e fără cusur și combină în mod ciudat farmecul lui Gérard Philipe cu mimica lui Stan Laurel, asociație dintre candoare și umor, inteligență și perplexitate, de un deosebit efect. Toate celelalte tipuri sînt, de asemeni perfect alese și realizate, dovedind printre altele, capacitatea de a crea caractere a acestui autor atît de viu și imprevizibil care e Lamorisse.

Nina CASSIAN

UN CASSANOVA BRITANIC

Barcagiul, o producție a studiourilor engleze.
SCENARIUL: Ray Galton și Alan Simpson.
REGIA: Duncan Wood.
IMAGINEA: Harry Waxman.
MUZICA: Frank Cordell.
INTERPRETEAZĂ: Harry H. Corbett, Hugh Griffith, Eric Sykes, Ronnie Barker.

Filmul lui Duncan Wood realizat după scenariul lui Ray Galton și Alan Simpson prezintă cu exuberanță și cu umor, într-o comedie care pe alocuri atinge burlescul, o lume necunoscută spectatorului nostru: aceea a oamenilor simpli care trăiesc de-a lungul canalelor de trafic ale Angliei. Acțiunea filmului urmează cu strictețe itinerarul lui Hemel, un cîrmaci tînăr și îndemînatic care transportă cu șlepurile o încărcătură de mărfuri. Nelegat prin nimic de pămînt, alunecînd mereu de-a lungul apelor extrem de înguste, Hemel se dovedește a fi un adevărat Casanova britanic, cu cîte o iubită în fiecare loc de popas. (Bineînțeles nici una din ele nu știe de existența celorlalte.) Dar, în acest drum, Hemel, holteiul convins, care pentru nimic în lume nu ar accepta să devină „om de uscat", îndură o serie de farse pe care i le joacă neprevăzutul, menindu-se într-un complex de împrejurări din care singura ieșire este căsătoria.

Realizat în genere într-o regie acceptabilă, fără străluciri dar și fără deficiențe flagrante, filmul vădește o bună stăpînire a meseriei. Scenariul e simplu, fără stufozități, construit cu rigurozitate în funcție de eroul central și impune cîteva caractere comice bine conturate. Hemel, în interpretarea lui Harry H. Corbett, posedă toate datele licheluței sentimentale, date care nu provin însă din natura lăuntrică a personajului, în fond cumsecade, ci din felul său de viață. În chip oarecum ciudat, (pentru echilibrul general al peliculei), decît eroul principal, ne rămîn mai vii în minte două personaje episodice: doctorul Sott, în excepționala interpretare a lui Derek Nimms și marinarul (Eric Sykes) un tip ce pare că a descins din însăși penița lui Jerome K. Jerome. Posesor al unei minuscule șalupe cu motor, îmbrăcat ca un căpitan de transatlantic, înarmat cu un binoclu de mare putere, cu centuri de plută și cam cu toate cîte ar fi necesare unei călătorii în jurul pămîntului, această izbutită parodie de „lup de mare" se comportă de-a lungul canalelor neverosimil de înguste, de parcă s-ar afla undeva în mijlocul nesfîrșitelor ape ale Pacificului.

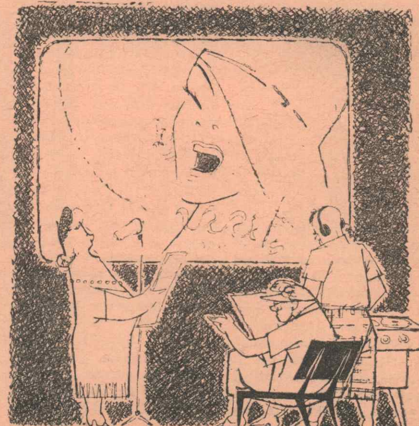
Comicul *Barcagiului* nu tinde spre satiră, nu caută să infirme ceva în mod deosebit. El oscilează între umor subțire și grotesc, ceea ce variază agreabil acțiunea. Dar nu întîlnim aici acel umor pe care ne-am obișnuit să-l numim, întrucîtva impropriu, „englezesc". Văzînd acest film ne vine în minte o remarcă celebră: aceea că englezul este suficient de inteligent să-și poată permite să rîdă de el însuși, și destul de vanitos atunci cînd vine vorba să arate ce poate.

Mircea MOHOR

FRUMOASELE ZĂPEZI DE ODINIOARĂ...

Viscolul, o producție a studioului Mosfilm.
SCENARIUL ȘI REGIA: Vladimir Basov, după nuvela lui Pușkin.
IMAGINEA: Serghei Vronski.
MUZICA: Iuri Sviridov.
INTERPRETEAZĂ: Valentina Titova, Gheorghi Martiniuk, Oleg Vidov, Maria Pastuhuva.

Fără doar și poate, ceea ce l-a împins pe Vladimir Basov să ecranizeze schița lui Pușkin „Viscolul", este insolitul acesteia: tînăra Maria Gavrilovna hotărăște să se căsătorească în taină, împotriva voinței părinților ei. Un viscol năprasnic îl împiedică însă pe logodnic să ajungă în seara sorocită la locul cununiei, unde același viscol aruncă din întîmplare un alt bărbat. Mireasa fiind pe jumătate leșinată (de spaimă, de prea lungă așteptare) spune „da"



Postsincron

desen de Eugen TARU

ci ne ma

CRONICA FILMULUI STRĂIN

în fața preotului pentru ca apoi să-și dea seama că omul de lîngă ea este un străin amuzat de faptul că fusese luat drept logodnic. Bineînțeles că acesta pleacă, pentru ca „logodnicii" să se întîlnească după cîțiva ani, în chip de îndrăgostiți, timizi, fără să se recunoască. Nu avem de gînd să decolorăm cîtuși de puțin valorile textului pușkinian, strîngînd aici, în cîteva cuvinte, firele povestirii propriu-zise (cînd rezumăm „Romeo și Julieta" prin „un băiat iubea o fată" o facem cu cel mai mare respect din lume); dar regizorul a fost atît de îmbătat de aerul straniu al acestei istorii, încît a uitat de intențiile sale mărturisite — acelea de a realiza o „cine-elegie amestecată cu un soi de poveste de iarnă" — după cum a uitat, într-un anume fel și de Pușkin însuși. Desigur este un drept al cineastului să nu se țină de litera cărții (mai mult, este o datorie, căci filmul e film și literatura e literatură), dar cît de mare este îndepărtarea, pînă unde și, mai ales, cum se face ea, sînt lucruri care, inevitabil, ating zona discuțiilor: motivele sînt nenumărate, sînt știute și nimeni nu se îndură să nu le amintească ori de cîte ori vine vorba de o ecranizare; în cazul de față, chiar dacă nuvela lui Pușkin am pierdut-o undeva prin memoria noastră, simțim o paradoxală tiranie a schemei literare; o mînă a incertitudinii i-a reținut pe autori mult prea aproape de trama schiței și departe de spiritul ei. Oscilarea între o dubioasă „cine-elegie" și o povestire ciudată, cu eroi puri și nefericiți, a măcinat aliajul filmului, așternînd între un episod și altul lungi spații de tăcere și amorțeală, în care aparatul se plimbă leneș peste pereți și perdele, fără nici o tresărire, fără să releve amănunte în stare să sugereze cinematografic atît moleșeala și ipocrizia vieții din conacele moșierilor Rusiei secolului al XIX-lea, cît și intensitatea dramelor.

O admirație ghicită față de eroină, rotirea aparatului nedublată psihologic în jurul ei, la care se adaugă o gravitate aspră a personajului, ne fac să privim cu indulgență la început și cu oboseală la sfîrșit, romanțiozitatea domnișoarei grațioase a cărei carte preferată este „La Nouvelle Heloïse", iar eroul — bineînțeles — Saint-Preux.

Dar scriitorul își privise eroina cu o ușoară ironie („Maria Gavrilovna era crescută cu romane franțuzești și era deci îndrăgostită"). Alungînd această sugestie ca și altele pe care Pușkin le acumulează în numai cîteva cuvinte și nepunînd nimic în locul lor, autorii au lăsat filmul să curgă greoi, cu poticniri de multe ori bolovănoase.

Discreția sentimentelor însă, marea discreție a multor romantici ruși care nu și-au țipat iubirea bătîndu-se cu pumnii în piept, o întîlnim neatinsă pe ecran. Un abur subțire de poezie învăluie totul. Ritmurile acestei poezii sînt privirile (în special ale interpretei principale, debutanta Valentina Titova), clipirea genelor, tăcerile (nu toate), alunecarea unor mîini pe clapele pianului și mai ales zăpada, nesfîrșitele întinderi albe (iscusit filmate) care aici nu mai sînt „cărți poștale ilustrate", ci un simbol. Oricît am vrea să ne scuturăm de sentimentalism, este atît de frumos *văzută* și filmată zăpada, în materialitatea ei senzuală, pe care cuvîntul nu o poate prinde și nici pictura, încît trebuie să ne ținem tari ca să nu ne lăsăm covîrșiți de amintiri livrești, de zăpezile de altădată ale lui Villon, de săniile lui Esenin, ci doar de întoarcerea în lumea copilăriei și a misterului. Ceea ce nu e chiar atît de rău.

VARIAȚIE PE ACEEAȘI TEMĂ

Nu plînge, Petre, o producție a studiourilor iugoslave.
SCENARIUL: Ivan Ribic.
REGIA: France Stiglic.
IMAGINEA: Ivan Marincek.
INTERPRETEAZĂ: Lojze Rozman, Bert Sotlar, Zlatko Sugman.

Am văzut, la vremea lor, nenumărate filme „de război" fără război propriu-zis, fără încleștări și acte de bravură. Cineaștii sînt atrași și astăzi — și vor fi desigur și de acum încolo — de nesfîrșitele prilejuri de investigație psihologică pe care le ascunde drama oamenilor smulși brutal de la rosturile lor firești.

Nu plînge, Petre, filmul regizorului iugoslav France Stigloc este — în acest sens — o variație pe o temă bine știută: aceea a eroismului văzut nu în dimensiunile sale neobișnuite, ci în eforturi și dăruiri care pot trece neobservate, care nu se înscriu în capitolul „fapte de arme" ori în acela al marilor acte de vitejie din spatele frontului. Partizanii Lavro și Dane s-au plictisit să mineze căi ferate, tînjesc după acțiuni grozave, ar dori să arunce în aer un pod lung, un viaduct, ori măcar un hangar plin cu avioane. Nu de dragul gloriei în sine. Așa văd ei adevărata încercare a puterilor, astfel concep dovada reală a devotamentului. Numai că noua misiune ce li se încredințează nu le cere nimic din toate acestea; ceea ce au de îndeplinit este o datorie gingașă: trecerea a trei copii din zona periculoasă în cea eliberată.

Gîndindu-și astfel filmul, regizorul, împreună cu scenaristul Ivan Ribic s-au plasat de la bun început pe un teren extrem de fragil, amenințat să se surpe de un pericol ușor de ghicit: acela al înlocuirii demonstrației artistice printr-o axiomă. Din moment ce partizanii au asupra lor o încărcătură atît de prețioasă, viața copiilor, nu se mai îndoiește nimeni de puterea lor de sacrificiu, nu pot fi suspectați de îndeplinirea strict „sub ordin" a datoriei, cu gîndul la viaducte și poduri în flăcări.

Cine se pricepe mai bine decît copilul să atingă coardele cele mai sensibile ale sufletului unui matur?

Filmului îi pare hărăzit un singur drum: descrierea îndeplinirii acestei misiuni dificile, iar spectatorului, o singură soartă, aceea de a asista la diverse întîmplări, mai mult sau mai puțin riscante; căci se știe: niște puști între trei și șase ani, oricîte sfaturi și palme li s-ar da, nu pot fi nici înțelepți și nici astîmpărați ca îngerașii.

Dezvăluirea, cu sinceritate, a unor rezerve umane care se cheamă căldură, înțelegere, estompează schematismul ce amenință din toate părțile filmul: descoperim pe parcurs nu doi partizani în misiune, ci doi bărbați de adîncă omenie pentru care simțul datoriei a căpătat noi sensuri. Din păcate, autorii filmului nu au avut suficientă încredere în forța emoționantă a acestei încercări de sondaj psihologic. Drept care au plantat situații artificiale, au caricaturizat apariția comică a unui camarad, au îngroșat conștient, cu suspense-uri sui-generis pericolele ivite în cale. E adevărat că uneori deslușim și aici, în aceste exagerări, o intenție vrednică de luat în seamă, dar care nu și-a găsit o transfigurare artistică pe măsură: aducerea la suprafață a unora din multele fațete ale absurdității războiului care răstoarnă, denaturează normalul, viciază cele mai delicate relații dintre semeni; căci ce-i poți răspunde unui copil care se vaită că-l dor picioarele în timp ce dușmanul se află pe undeva, prin apropiere? N-ai să-i poți spune niciodată: „nu plînge, e război", ci doar atît: „nu plînge, Petre!".

Magda MIHĂILESCU

CONTRACRONICA

UN CRONICAR FOARTE INTERESANT: PUBLICUL

„Spectatorii nu au totdeauna dreptate, dar aceia care nu-i respectă nu au niciodată dreptate".

(Jean-Paul Le Chanois)

N-am citit — în ultima vreme — cronică mai interesantă ca aceea semnată de public la *Procesul de la Nürnberg*.

Sînt — știu — creatori cărora nu le pasă de public și, dintr-un masochism stupid, ajung să vadă în orice sală goală semnul unui film genial. Cu cît „geniul" vinde mai puține bilete la „casă", cu atît e mai genial. Climatul capodoperei ar fi răcoarea de cavou a sălii cu patru spectatori. Strigătul popular: „Aveți un bilet în plus" — în jurul unui cinematograf — e pentru dînșii dovada rapidă, dacă nu automată, a mediocrității și ieftinătății artistice. Aceștia — după părerea mea — nu trebuie primiți la filmele lui Chaplin, la piesele acelui „mediocru" William Shakespeare și la concertele brandenburgice ale numitului Bach. În cutiile poștale ale caselor lor să li se strecoare, seara, scrisori cuprinzînd cuvintele de aur ale unui bun regizor francez: *„Spectatorii nu au totdeauna dreptate, dar aceia care nu-i respectă nu au niciodată dreptate"* (Jean-Paul Le Chanois). Sînt — și asta e drept — creatorii de la polul opus: cei care fac din public un suveran absolut, infailibil; pentru ei, a contrazice publicul, a-i discuta reacțiile punîndu-le sub semnul îndoielii — ca între oameni — e echivalent cu o crimă de les-majestate. Dumnealor au cultul sălii pline, succesul îi orbește pînă la pierderea minții, deși mintea, săraca, e aceea care ne asigură frumusețea dintîi a trecerii noastre pe pămînt: spiritul critic. Dacă nimic din ceea ce e omenesc nu ne e străin, atunci trebuie spus imediat că nimic din ceea ce e omenesc nu poate scăpa spiritului critic. Inclusiv succesul. Dar asta nu le trece prin cap. Un film cu sală plină e imediat un film respectabil, un film de succes mediu e, firește, mediocru, un film cu o accesibilitate mai dificilă — se întîmplă, cum s-a întîmplat cu unele simfonii ale unuia, Beethoven — e decretat aprioric prost, fiindcă, vezi Doamne, nu vine lumea. (Și s-ar putea să fie, după cum s-ar putea să nu fie...) Cantitatea publicului și calitatea artistică sînt puse într-un raport primitiv, constituind legea unui regim „estetic", dictatorial, care secretă demagogi, ipocriți, lingușitori în fanatismul supunerii. Și — ca de obicei, mică răzbunare a vieții — acești fanatici ai succesului nu sînt geniali în arta lor, preocupați prea mult de a place publicului, a-l flata și gîdila... Acestor creatori ar trebui să li se pună seara, sub ușă, cuvintele lui Michelangelo Antonioni: „*Nu risc* (s.n.) să mă gîndesc la public. *Nu că nu aș ține seama de el* (s.n.), dar dacă mă gîndesc prea mult la el, devin fals. Cel mai mare pericol în cinema îl constituie extraordinarele sale posibilități de a minți". Cam tot așa — la doi poli opuși — se diferențiază atitudinile față de public în breasla cronicarilor de specialitate. Unii socotesc spectatorii o masă largă, nediferențiată sau atît de diferențiată că ajungem tot acolo, cu gusturile aiurea, nedepășind însă epiderma. Părerile lor pot fi nesocotite. Părerile lor nu sînt importante pentru actul critic. Din cînd în cînd, asemenea cronicari sînt „dezamăgiți" de public, de gustul lui și atunci inventează probleme de genul: „publicul vrea distracție la cinema sau artă?". Și „dezamăgiți", conchid: „distracție, ce să-i faci?". Cam pînă aici merge imaginația dumnealor. Dar „problema" e la fel de schematică și plicticoasă ca lecțiile despre Corneille și Racine din liceu, cînd profesorul meu se agita patru ore torturat de întrebarea: „cine învinge la unul, cine învinge la celălalt? Datoria sau pasiunea?". Și datoria învingea la Corneille la fel de mecanic și fără sare, cum învinge „distracția" în marea chestiune a cronicarului

CONTRACRONICA

„dezamăgit". Alții — nu mai insist — sînt profilați invers: publicul îi „obsedează" pînă la dispariția propriei personalități. Aceștia au însă mici circumstanțe atenuante: exista o vreme cînd ruptura dintre cronicar și public era atît de mare, încît mulți spectatori se orientau astfel: dacă x înjură filmul, mă duc, înseamnă că e bun, dacă îl laudă, mai bine stau acasă! Era perioada „cronicilor inverse"...

Tuturor acestor categorii de cronicari și creatori le propun soluția democratică a publicului-cronicar, și ca piesă convingătoare irefutabilă, „cronica" spectatorilor la *Procesul de la Nürnberg*. Publicul nu e tiran, nici „masă" oarbă. El nu trebuie nici zeificat, nici disprețuit. El trebuie *citit* ca o cronică. Ca o cronică a unui nume de prestigiu, obligatoriu de a fi citit și discutat. Dacă din ura justificată împotriva diletantismului, părerea mea n-ar risca să fie — și sper, ah cum sper să nu fie — interpretată ca o chemare la a asimila acest cronicar cu membrii secției de critică a ACIN-ului, aș scrie fără reticențe că publicul e un critic ca oricare dintre cronicarii revistelor noastre de specialitate. Un critic plin de talent, cu o inteligență directă, cu haz mare, haz românesc, cu pasiune la drama adevărată și slăbiciune umană la melodrama inerentă inimii, receptiv și nereceptiv, profund și superficial, generos și ingrat, cu temperament deci cu unele capricii — ca orice om vibrant. Și tocmai fiindcă are talent în a înțelege și a simți, tocmai fiindcă e inteligent, — el se poate înșela și, mai ales, e apt pentru a fi supus discuției. Doar imbecilitatea e indiscutabilă. Un public-om, iată ce ne va face să sfîrșim cu critica-mandarinat și critica-în-coada-publicului. Un public-om, iată cum cred că trebuie priviți spectatorii pentru a nu-i linguși sau disprețui, în ambele cazuri ineficace. De aceea mi se pare atît de importantă cronica „scrisă" de acest cronicar la *Procesul de la Nürnberg*. Pentru că era o lecție *de* și *pentru* critică, fie și aceea de specialitate.

Conform rețetelor emise de mandarini și „codiști" — „rețetele" fiindu-le o pasiune comună — filmul lui Kramer („acest apărător al cauzelor drepte...", „acest profesor care ține în fața unor săli pline cursuri de morală admirabil filmate" — cum spune, pe bună dreptate excelentul critic francez Michel Cournot în „Nouvel Observateur", fără ironie, marcîndu-i exact minima și maxima și conchizînd: „Bravo, domnule Kramer!"), acest „Proces" nu avea mari șanse la cucerirea publicului: static, desfășurat $^3/_4$ într-o singură cameră — și aceea de tribunal, unde e loc larg de didacticism și „lecții" la care, în sală, se face de obicei alergie! — cu un dialog lung, cu prim-planuri lungi, cu „război" și deci cu multă tristețe, cu idei în cascadă, fără răgazul unei destinderi, trei ore de idei, trei ore „fără amor", trei ore „fără pumni"... nu trebuia să fii Pythia, ci doar să ai încredere în rețetarul de prejudecăți asupra publicului, ca să presupui că filmul acesta nu va „merge". *Procesul de la Nürnberg* a rulat însă în București cu casa închisă. Și la „Republica", și la „Central", pe bulevard, unde, se zice, că publicul e „bulevardier". Un responsabil al „Republicii" spunea unui cronicar că cererea de bilete a fost mai mare decît la *Old Shatterhand*. De ce? Am văzut de două ori filmul, mi-am permis să citesc pe chipurile aflate în penumbra sălii, cronica publicului, căci acolo, pe chip, trebuie citită întîi și întîi cronica acestui critic: publicul. Toți erau concentrați, gravi, „bătuți de gînduri", aidoma codrului eminescian. Erau ca la catedrală — sau, dacă expresia aceasta devenită cu timpul laică vi se pare totuși greșită, am să spun că erau exact ca studenții unui curs ținut de Călinescu. Dacă cineva se mișca pe scaun și scaunul scîrțîia — ca-n orice cinema din capitală — se auzeau sîsîituri. Dacă filmul s-ar fi întrerupt, deodată, și pe ecran s-ar fi anunțat că începe *Winnetou*, explozia de mînie ar fi dărîmat sala. Ce se întîmpla? Credeți că-i fascinau vedetele? Poate — fiindcă formula lui Kramer, arta lui departe de a revoluționa ecranul, nu se poate „ține", la drept vorbind, fără mari vedete. Dar asta nu-i rău. De ce să nu alegi mari vedete pentru a susține marile idei ale solidarității și răspunderii umane? Pe ecran, dreptatea, ura, dragostea trebuie mereu reinventate. Marile idei nu trăiesc pe pînză din creditul cucerit pe hîrtie, în literatură. Iar un actor mediocru, mai mult decît unul prost, le poate compromite, oricît de mare e prestigiul cu care aceste idei vin încărcate din celelalte arte. Pe ecran, marile idei și sentimente — dacă vor să rămînă, depășind simpla agitație a umbrelor — trebuie să capete chip memorabil, ochi fascinanți. De aceea dreptatea va fi pentru mine — cum a scris publicul în cronica sa — Spencer Tracy, dreptatea obosită de ticăloșiile și fărădelegile legiuitorilor naziști; dreptatea mîndră și demnă a omului care înțelege că „nu tot ce-i logic e drept". Erau Montgomery Clift, Marlene Dietrich, Burt Lancaster, Maximilian Schell — dar mai ales era multă dreptate în film, multă ură antifascistă, multă înțelegere la adresa omenirii sfîșiate de durere, — această durere care multă vreme de aici înainte va avea pentru mine chipul lui Montgomery Clift, a omului care într-o sală unde se judecă un fragment din destinul omenirii și unde jucau macabru milioane de schelete, el scotea naiv și „dement" fotografia unei femei frumoase strigînd: „Mama mea nu a fost dementă!..." Prin vedete, iată, publicul ajungea în circuitul marilor valori morale, pe care *le vedea*, clare, distincte, pasionante, transpus parcă în situația camiliană „de a vedea idei". Cronica lui — scrisă pe chipurile din sală — suna patetic și adînc, avînd ceea ce Camus denumea undeva, în „Ciuma", „curajul bunelor sentimente", curajul sentimentelor frumoase, pe care atîția cronicari, de film sau nu, de la Gide încoace, nu izbutesc să-l mai dezvăluie.

Că după *Procesul de la Nürnberg*, publicul a alergat la *Vizita* și *Baby Jane* fiindu-le favorabil, nu m-a dezamăgit. Publicul se înșela, *Vizita* nu era de loc un film bun. *Baby Jane* era neinteresant în planul artei, cădea în afara interesului ei, dar „cronicarul" nostru — publicul — ține mult la actori. Cronicar cu personalitate și, ca atare cu unele idei fixe, — el preferă filmele de actori, deocamdată, celor de autori. Îl înțeleg, fără să-l accept în acest caz — așa cum mi se întîmplă cu unele cronici ale unor confrați. Că mîine, un film prost, de aventuri, s-ar putea — încă o dată — să aibă o „cronică" bună la spectatori — contrazicînd admirabila demonstrație a lui Gelu Ionescu după care unor asemenea filme ar trebui să li se aplice regimul tăcerii — nu mă dezamăgește. Ca în scrisul oricărui cronicar sînt cronici care rămîn și altele efemere. „Cronica" publicului la *Old Shatterhand* e efemeră, la *Procesul de la Nürnberg* sau la *Tom Jones* („scrisă" în săli pline, cu chipuri încîntate, în condițiile în care „critica de specialitate" a tăcut cu zilele...); asemenea „cronici" rămîn. Asta-i important, asta trebuie să ne bucure, ca între oameni. Ca între oameni.

Radu COSAȘU

Raidul-anchetă

Scurtă istorie

Ion Popescu Gopo: Istoria desenului nostru animat — istorie, fiindcă există și o preistorie — a început în 1950. Primele noastre filme de animație se orientau spre imitație. Personal, am făcut cam vreo 10 filme de acest fel, astăzi probabil uitate. La un moment dat, s-a ajuns însă la constatarea că oricît am încerca noi să imităm, nu vom reuși să ne depășim modelele, care ajunseseră în genurile lor la o înaltă perfecțiune. Nu aveam desenatori calificați, nu aveam aparatura necesară ca să facem un film cum e *Albă ca zăpada*. Și atunci am transformat defectul în calitate. Am făcut ceea ce se numește *Scurtă istorie*. E un film în care nu se pune preț pe culoare, pe decor, pe frumusețea eroului. Dimpotrivă, e căutată imobilitatea figurii, se contează pe un minimum de mijloace de expresie, îmbogățindu-se în schimb conținutul: mesajul filozofic, poezia umană supradimensionată la proporții cosmice. Era anul primilor sateliți artificiali ai pămîntului. E interesant că în *Scurtă istorie* se lansează de fapt primul sputnik — cu 6 luni înainte de a fi lansat cel adevărat. Astăzi, privind filmul, ni se pare că el a fost realizat după lansarea primului satelit. Dar nu e adevărat, și e curios că desenele corespund totuși cu ceea ce s-a făcut ulterior. O asemenea actualitate prefigurată a surprins pe cei de la Cannes și ei au dat filmului premiul cel mai mare — Premiul de aur.

— În momentul de față, după aproape 9 ani, am observat pentru prima dată ceva nou: realizatorii introduc drama în cîmpul filmului de animație. La ultimul Festival de la Annecy, japonezii, germanii, polonezii, iugoslavii au prezentat filme dramatice, filme desenate care înfățișau durerea, poeme elegii modernizate — foarte interesant făcute.

— Să fie oare acesta noul drum pe care va evolua filmul de animație?

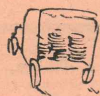
— Eu cred că nu. Mi se pare că drama frămîntă pe om, dar cred că ceea ce caută omul este comedia. S-a vorbit foarte mult și în țara noastră și în alte țări.

Umorul românesc

Eu cred că umorul nostru este foarte modern, foarte original și gustat în lumea întreagă. Oricît s-ar eschiva Eugen Ionescu, comicul său e de concepție românească. Literatura noastră, folclorul, plastica și muzica noastră conțin același umor specific. De aceea cred că tocmai aici ar trebui căutată una din posibilitățile de evoluție ale desenului animat și ale filmului românesc cu actori. Organizarea studioului de desene animate „Animafilm" ar putea să împrospăteze filmul de desen animat...

— Și de păpuși. De ce vă referiți numai la desenul animat cînd vorbiți despre filmul de animație?

— Păpuși nici nu există la noi, și nu vor exista atîta vreme cît un personaj va duce un deget la bila de lemn care reprezintă capul, încercînd să convingă spectatorul că a început să gîndească. Fac adică din nou un apel la conținut și nu la formă. În ceea ce privește desenul animat, avem buni meseriași, cărora le trebuie mai multă personalitate artistică. E curios că un bun plastician nu poate fi în același timp și un bun realizator de desene animate, pentru aceasta fiindu-i necesară în plus o profundă cunoaștere a modalității de expresie prin desene suprapuse. Nu-i frumos să nu-ți lauzi colegii, dar cred că nici nu-i bine să ne amăgim pe noi înșine, așa cum facem în filmul de animație de 16 ani.





Descoperind ceea ce alții de mult au pierdut

Era în 1957

De la această dată, s-au așezat în mod istoric, la diferite festivaluri și la diferite întîlniri ale desenului animat, fel de fel de filme care utilizau teme și mijloace în direcția deschisă de filmul nostru. Îmi pare rău că spun eu asta și că n-au spus-o criticii mai întîi. Înainte de 1957 nu se cultiva în desenul animat supradimensionarea cosmică a eroului, nu exista Vukotic, nu apăruseră ceilalți realizatori iugoslavi, unguri, cehi...

— Și astfel am ajuns în 1966...

al revistei „Cinema"

La ordinea zilei: FILMUL DE ANIMAȚIE

ÎN ÎNTÎMPINAREA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE DE LA MAMAIA

După cum se știe, începînd din 1966, Mamaia va fi din doi în doi ani, prin rotație cu orașul Annecy din Franța, capitala mondială a filmului de animație. La Festivalul internațional al filmului de animație pe care îl vom găzdui în iunie, își anunță participarea cele mai redutabile școli naționale care reprezintă în cultura contemporană ceea ce unii numesc a 8-a artă.

Artistul emerit Ion Popescu Gopo, Marin Pîrîianu, directorul studioului „Animafilm" și poetul Marin Sorescu, recent învestit cu calitatea de redactor-șef al studioului, au binevoit să ne mărturisească opiniile lor în privința pregătirilor pe care artiștii și tehnicienii noștri le fac în vederea acestei importante confruntări.

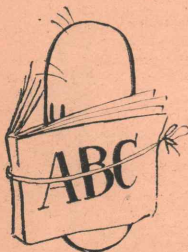
Din nou la început

Marin Sorescu: Sîntem la început, din multe puncte de vedere — atît ca studiou înființat nu demult și deabia construindu-și sediul și platourile, cît și ca nivel de producție.

— Totuși, în 1957—1960, desenele animate românești au obținut premii dintre cele mai mari la numeroase festivaluri internaționale.

— Mă refer la celelalte filme, care sînt mai mult niște experiențe — oamenii au încercat să-și facă mîna. Festivalul de la Mamaia vine, din acest punct de vedere, prea repede. Dar, ca toți entuziaștii, încercăm să facem față cu cinste evenimentului.

Marin Pîrîianu: S-au luat o serie de măsuri. Ne-am străduit să pornim de la niște scenarii mai bune. În biroul Consiliului Cinematografiei au avut loc în repetate rînduri, încă din toamnă, analize ale muncii noastre, iar pentru februarie a fost organizată o discuție în plenul Consiliului.



Culturalizare

— Ce ați întreprins practic?

— Noi avem în vedere nu un concurs restrîns între două-trei filme, ci o pornire generală, o competiție largă, cu 12—16 filme la start, din care vom alege în cele din urmă 4 pentru a le prezenta la festival. O putem face fiindcă, de la înființarea studioului, în doi ani de zile, am reușit să dublăm numărul anual de filme: în 1966 vom produce 20 de filme de animație.

— Totuși, calitativ, producția anului 1965...

— N-a fost într-adevăr o producție de bună calitate.

— Ideile de la care pornesc filmele...

— Nu atît ideile sînt de vină, cît faptul că subiectele sînt tratate într-o manieră uneori depășită.

— Credeți că dintr-o idee ca aceea din Nota 3 **de Nell Cobar, școlărească nu numai prin temă, ci și prin viziune, se putea face un film bun?**

— Inițial, în acest film nu era vorba pur și simplu de un școlar care a luat nota 3, ci de faptul că un copil se află în fața primei minciuni. Dar autorul n-a putut să-și realizeze intenția.

— Nu vi se pare că în producția noastră de filme de animație domină temele minore — fie subiectele de interes strict școlar sau preșcolar, fie personajele tradiționale — iepurașii, măgărușii, pisoii, întreaga galerie disneyană?

— Nu, nu domină. Veți vedea că, dimpotrivă, cel puțin pentru 1966, aproape toți realizatorii se îndreaptă spre o tematică poate prea gravă, uniform gravă, față de cerințele unui film de animație care trebuie să se adreseze tuturor vîrstelor, de la 3 la 70 de ani.

— Totuși, în perspectiva Festivalului de la Mamaia

pe ce anume contăm?

— Noi am angajat la realizarea celor 16 filme din care se va face selecția pentru festival, atît pe creatorii cu experiență în acest domeniu, cît și o serie de oameni noi. Realizează filme Ion Popescu Gopo, Bob Călinescu, Olimp Vărășteanu, Iulian Hermeneanu, Liviu Ghigorț, Constantin Mustețea, Ștefan Munteanu, Nell Cobar. Vom întîlni totodată pe generice și nume noi: Romulus Vulpescu, Ion Mihăileanu, Val Chendea, Marin Sorescu, Sabin Bălașa, plus o serie de semnături ale tinerilor care lucrează de mai multă vreme în studiou — Florin Anghelescu, Badea Artim, Horia Ștefănescu, Marin Ionescu.

Marin Sorescu: Ne preocupă ideea unor cupluri sau a unor triplete de realizatori. Eu intenționez să lucrez cu Sabin Bălașa, atît la scenariu cît și la regie. Mai trebuie căutați și solicitați o serie de artiști plastici — s-a vorbit cu Benedict Gănescu, cu Ion Gheorghiu și mai pot fi găsiți și alții, doritori a-și încerca talentul în această artă nouă, independent sau împreună cu alți scriitori sau regizori din studiou. Eu sînt pentru ideea formării unor colective de 2—3 oameni, care să învețe și să lucreze împreună. Filmul de animație, prin specificul său, are mari perspective. Lucruri pe care nu le poți face în literatură, în pictură sau în muzică, le poți realiza aici. Cred că dacă vom reuși să convingem de asta pe cît mai mulți oameni de talent, vom putea crea într-un an-doi

o școală românească

a filmului de animație.

Ion Popescu Gopo: Două lucruri aș vrea să spun despre „Animafilm": studioul trebuie mai întîi să-și procure aparatura modernă și să organizeze apoi învățămîntul pentru calificarea superioară a cadrelor de creație. Învățămîntul se poate organiza cooptînd artiști plastici cu renume și oferindu-le posibilitatea de a învăța tehnica animației în studiou. Învățămîntul se mai poate organiza și cu

tineri care să înceapă de la început,

încă din perioada școlarizării, însușirea acestei meserii, fie la **Institutul de artă plastică, fie la Institutul de artă teatrală și cinematografică.** E de asemenea necesar să se organizeze un curs de cultură plastică și pentru cei care lucrează în studiou, fiindcă filmele produse se resimt de pe urma unei tehnicizări, a unei uniformizări mecanice: chiar dacă sînt iepurași, chiar dacă sînt găini, personajele se mișcă la fel ca omuleții.

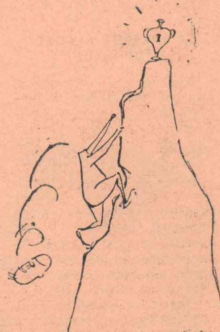
— Totuși mai avem doar patru luni pînă la confruntarea de la Mamaia.

Marin Sorescu: În mod normal, după cîte mi-am dat seama, un film de animație se realizează în 7—9 luni. El necesită între 10 și 15 mii de desene. Pînă în iunie, noi vom organiza însă trei schimburi — se va lucra și noaptea. Am fost ținuți în loc pînă acum și din cauza clădirii studioului, care e încă în lucru.

— Cînd trebuiau terminate lucrările?

— În octombrie 1965. Cred că pînă la festivalul din iunie 1966, localul va fi dat integral în folosință.

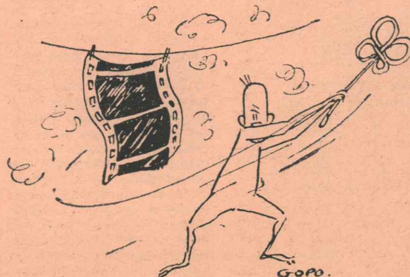
— S-ar părea că în condiții de iarnă nu e ușor de lucrat într-un local care nu e încălzit și uneori nici luminat.



În goană după succese

Marin Pîrîianu: Trebuie să se țină seama de totalitatea condițiilor care determină munca noastră. Timp de 10 ani de zile, filmul de animație nu a avut un studiou specializat. Nu am luat parte la festivaluri internaționale, nu au fost aduse filme străine. Apariția acestei instituții, „Animafilm", care a reușit să dubleze producția în doi ani de zile, e „un eveniment". Dar prin aceasta nu am făcut decît să începem a rezolva problemele pe care acest dificil sector al cinematografiei le ridică. Sînt necesare într-adevăr măsuri energice de ordin profesional, tehnic și organizatoric, mai multă mobilitate, împrospătarea generală a forțelor și a mijloacelor artistice. Festivalul internațional de la Mamaia va constitui pentru noi o etapă decisivă spre maturizare.

Val. S. DELEANU



Din cînd în cînd...

Ilustrațiile la anchetă sînt extrase din viitorul film de desen animat al lui Ion Popescu Gopo.

POVESTEA UNEI EMISIUNI

Lumea de astăzi privește mult.

Tudor VIANU

Da, lumea de azi privește mult, imaginea se impune minții și ocupă uneori locul peste care altădată întindea capricioase punți de asociații și reprezentări, gîndirea. Răspunzînd la o anchetă ziaristică, un tînăr a mărturisit că el își petrece tot timpul liber la cinematograf. Altcineva relata cu vădită plăcere că vede toate emisiunile de televiziune și pe fiecare din ele de la un capăt la altul...

Dar cum arată oare o emisiune întreagă, ce spune ea lumii care o privește?

S-o povestim.

LA ÎNCEPUT A FOST JURNALUL

Emisiunea a început cu jurnalul televiziunii. Jurnalul nu e nici azi altceva decît ceea ce a fost primul din serie, cu vreo patru sute de ani în urmă, cînd Ritzsch a avut ideea, la Leipzig, de a tipări zilnic o foaie cu știri. După vreo două secole și jumătate, Louis Lumière, a editat știrile în imagini, iar în mai puțin de jumătate de secol aceste ediții vizuale au început a fi transmise la distanță prin intermediul televiziunii.

Așadar, am văzut cîteva crîmpeie din viața unui sat, cu muzică populară, aspecte dintr-o expoziție de sculptură, cu o melodie gravă, schimbarea unui șef de guvern străin, căruia i s-a arătat și fotografia, o expoziție de jucării pe o polcă veselă. N-a fost nici un subiect de televiziune *pe viu* (adică nimic specific), nici o filmare din acea zi (adică un semn de operativitate). Alteori sînt, acum n-au fost.

PE URMĂ S-AU ANUNȚAT DOUĂ FILME

Pe urmă s-au anunțat două filme. Pentru copii. *Poveste cu iepurași* ne-a arătat cum iepurașii cuminți fac gimnastică dar unul nu face, avînd o retracție individualistă ca în filmul *Rățoiul neascultător* (1959), ceea ce îi va fi defavorabil cînd se va întîlni cu un cîine — căci cîinele aleargă mai vijelios (de unde presupunerea că acesta făcuse gimnastică într-un film anterior). Iepurașul necuminte se va alege însă doar cu spaima și convingerea ulterioară în necesitatea absolută a educației fizice. Subiectul fiind susținut pînă acum (cel puțin în filmele noastre) de rațe, urși, pești, arici și găini, era normal să străbată și mediul iepuresc. În al doilea film, *Micul scafandru*, un copil salva, în adîncimi, un pește din ghearele unui rechin iar ca recompensă peștii îl salvau pe copil din ghearele unei caracatițe. Dansul copilului cu peștii încununa foarte duios întîmplarea care se petrecea într-o cadă din camera de baie.

...Cinematograful în vizită la televiziune.

Desigur, gazda își selectează invitații dar adeseori trebuie să se mulțumească, pare-se, numai cu cine vine. Cu timpul, lucrurile se vor schimba.

LA UN MOMENT DAT S-A FĂCUT SPORT

Un insert nostim, *Sport la microscop*, ne-a plonjat brusc într-un studio transformat în sală de baschet. În sfîrșit, ne aflam la televiziune acasă. Un antrenor elocvent și competent, cîțiva din cei mai buni jucători din țară, o tablă, o cretă, un „coș" — și o lecție (dintr-o serie) elegantă, suplă, accesibilă despre frumusețe și corectitudine într-un joc sportiv care-și are, după cîte ni s-a demonstrat, regulile, tacticile, codul său sever. Demonstrația vioaie, serioasă, ținînd seama, poate fără știre, dar exact de normele clasice ale pedagogiei: I.A. Comenius cerea ca orice exercițiu să se desfășoare treptat, cu elemente, iar nu cu lucrări complete, iar John Locke ajunsese la părerea că modul cel mai lesnicios și mai eficace de a-i învăța pe tineri este să le punem *înaintea ochilor* exemple din acele materii pe care trebuie să le deprindă.

Cine-o poate face mai bine decît televiziunea?

ȘI S-A TRECUT LA PUBLICITATE. (ȘI PESTE EA.)

De la sport s-a trecut la publicitate: un afiș de concert căruia crainica îi citea meticuloasă textul (probabil pentru nevăzători), un afiș de teatru căruia i se adăuga, prin rostire, lista completă a celor patruzeci de actori și figuranți din distribuție, anunțul unei organizații comerciale, vestirea deschiderii unui restaurant... Din cînd în cînd desene de lămpi catodice ori de perechi dansante, amintind picturile rupestre de bizoni și cerbi lopătari din paleolitic, descoperite de Santuola în peșterile din nordul Spaniei, agrementau plastic informația.

Cu alte cuvinte, publicitatea pe micul ecran ține deocamdată de arheologie, nu de televiziune.

O „SĂPTĂMÎNĂ" INTERESANTĂ

Săptămîna a început cu o convorbire importantă, pe o temă la zi, pe care Emanoil Valeriu o călăuzea cu discreție și aplomb. E de dobîndit încă o *tehnică* a discuției; în multe împrejurări cei prezenți în jurul mesii merg pe linii paralele, susțin nu conversații ci expuneri alăturate. Și lungi.

Apoi Nicolae Holban și operatorul Gică Filimon au înfățișat foarte frumos și evocator biografia de ieri și de azi a orașului Turnu-Măgurele văzut prin existența șefului de gară. O placă veche de patefon, un vals trist pe chioșcul de muzică pustiu, o fotografie de demult și un parfum minulescian în văzduhul gri — iată orașul odinioară „cap de linie", fund de lume. Și deodată, la cheia partiturii înfloresc becarii care anulează diezii, timbrul se schimbă, prin gară vin și se duc mulțime de trenuri, siluetele blocurilor copleșesc căsuțele antice, ulicioarele se retrag sfioase în fața bulevardelor: orașul a căpătat un plămîn nou, uriaș, un combinat industrial, prin care respiră aerul înălțimilor.

Am mai văzut: metamorfozele lemnului la Reghin (iar printre ele o vioară de 35 milimetri cîntînd în pizzicato deîndată ce e mîngîiată binișor cu un chibrit), o stațiune experimentală de lîngă Turda, povestiri despre oamenii din Petroșani rostite cu simplitate și umor degajat de ei înșiși, într-o suită inteligent condusă de Carmen Dumitrescu. Și l-am ascultat pe fotbalistul Alfredo di Stefano proorocindu-și nu prea vesel viitorul nu prea îndepărtat.

Ce e dar această *Săptămînă*? Poate nu încă acel calendar viu ce se vrea, dar în orice caz o mică enciclopedie a faptului cotidian semnificativ, privit cu o *emoție serioasă*. Ca-e se transmite tocmai astfel.

UN CÎNTEC, UN DANS ȘI UN SUSPIN

Un nume drag, o melodie au fost pe rînd „Malagueña", „Amapola", „Cristina", cînd cîntate, cînd dansate, cînd desenate („Rodica" a fost siluetată cu creionul ca o fată simpatică ducînd de lanț un prepelicar isteț). Se căuta cu rîvnă diversitatea formulelor. O melodie se răsfăța pe două voci bărbătești, alta pe cor mixt. Un „cancion" spaniol era plasticizat de cuplul Ileana Iliescu și Sergiu Ștefanschi în pasionate racursiuri andaluze, în timp ce pe pereții albi proliferau, într-un joc subtil, penumbrele iscusiților dansatori. Același cuplu schița apoi un desen coregrafic mai șovăielnic în *Doroteea*. În timp ce cineva (nevăzut) gîfîia din cînd în cînd în franceză, în proză și în prea mare intimitate cu microfonul, răgușit „je vous aime"... „je vous aime"... sfîrșindu-se într-un oftat expiratoriu „jei bezoan de vu", De ce? Ni s-a spus că așa e cîntecul original. Ei și?

VALSE-MUSETTE

Teleglobul ne-a purtat treizeci de minute prin Paris împreună cu Toma George Maiorescu și cu filmul făcut de el la fața locului. O peliculă agreabilă, realizată cu temperament de reporter, cu graba tinerească de a răspunde tuturor solicitărilor marelui oraș și cu ambiția de a informa asupra tuturor celor văzute. Autorul „a flanat" pe Sena alăturîndu-și în promenadă pe Ludovic al XIII-lea, Quasimodo, Yves Montand, Le Nôtre, Napoleon Bonaparte, buchiniștii, beatnicii, pictorii străzii, frumoasele nopții din Place Pigalle, turiștii americani — cam mulți pentru o plimbare totuși scurtă — vorbind prea des despre ce se vede și uneori pomenind cam obscur elemente pe care nu le poți priza numaidecît, cum ar fi acea „un fel de Mogoșoaie franceză" în care „s-a dezvoltat arta jardinieră" etc.; dar convingîndu-te pînă la urmă că a privit totul ca un ziarist de profesie și că a dorit sincer să-ți ofere satisfacția unei călătorii trăite nu fabricate. Și muzica, muzica era foarte dulce, foarte pariziană, de bal-musette ca într-un film cald de René Clair din vremea cînd făcea *Sous les toits de Paris*.

APARIȚIA LUI MOZART

Un recital la două piane, susținut cu gingășie și fermitate de Hilda Jerea și Suzana Szörény ne-a făcut să admirăm prezența reală a lui Mozart la televiziune. E posibil — măcar din cînd în cînd; se potrivește, i se poate crea loc, eventual ca un divertisment răcoritor în oceanul celeilalte muzici.

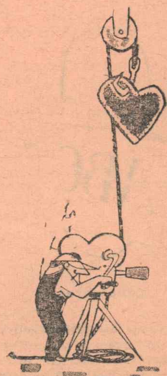
În timpul acestui recital alcătuit din numai trei piese (Mozart, Dinu Lipatti, Darius Milhaud) a trecut peste micul ecran o adiere înmiresmată de cultură muzicală. Ascultau și operatorii, nu se jucau cu aparatele. Ascultau și lăsau muzica *să se audă*, făcînd *să se vadă* un sens.

ȘI UN GÎND PREA SCEPTIC AL LUI HUGO

Telejurnalul de noapte, meteorologul de serviciu, spicuirile din programul de a doua zi, urarea de noapte bună a crainicei și cadranul ceasului cu secundarul înaintînd ineluctabil, în ritmul bătăilor inimii, au încheiat emisiunea și povestea ei de-o seară. „De cîte ori bate ceasul, toate lucrurile de pe lumea asta își iau rămas bun de la noi". Așa zice Victor Hugo.

Dar noi care observăm că televiziunea — dacă o privești cu luare-aminte — devine mai informată, mai cultă și ceva mai personală, cu un curs încă leneș dar cu apele mai clare, nu ne despărțim de tot ce am văzut. Celor ce ne-au desfătat, le spunem doar la revedere, așteptîndu-le reapariția în magicul dreptunghi de cristal luminos.

Valentin SILVESTRU



„Suspense" desen de Eugen TARU

La confluenţa dintre tradiţional şi modern

Trei filme din ultimele producţii Sahia 65 atacă o singură temă: aceea a existenţei de astăzi din unele centre româneşti, a întîlnirii dintre tradiţiile de viaţă de mai multe ori seculare şi prefacerile structurale caracteristice momentului actual.

RĂŞINARI *(regia Florica Holban, imaginea Vasile Mănăstireanu) este în sensul acesta un bun réportaj, care surprinde în notaţii concise şi vii ritmul complex al unor moduri de trai foarte vechi şi foarte noi, împletite strîns, datorită evoluţiei cunoscutului sat sibian. Din nou, autoarea, care pînă nu demult lucrase numai ca operatoare, dovedeşte aptitudini sigure pentru regie. Ea are un simţ de observaţie dinamic, energic, o reală putere de sinteză, o capacitate reală de a-şi organiza artistic observaţiile. Filmul alternează mijloacele anchetei cu scurte suite de montaj, care vizualizează liric momente caracteristice, tradiţionale, din existenţa colectivă a răşinărenilor, întoarcerea ciobanilor, pregătirea nunţilor de toamnă. Astfel, el izbuteşte să atenueze, în mare măsură, şabloanele care au devenit aproape obsedante în documentarele din lumea satului: prezentarea statică, monotonă a mobilei noi, de obicei foarte străină de eleganţa nobilă a vechii ambianţe ţărăneşti, drept simbol al progresului, filmarea subliniată a clădirilor recente din sat — de obicei şi ele incomparabil mai impersonale decît construcţiile tradiţionale — în acelaşi scop. Viu, nedeclarativ, lucrat cu mult simţ al măsurii, documentarul acesta convinge alegînd din înfăţişările autentice ale realităţii pe cele mai pregnante.*

■

Mai ambiţios, dar şi mai neunitar, „eseul" cinematografic al lui Costea Ionescu-Tonciu despre **ŢARA HAŢEGULUI** *demonstrează virtuţi evidente, dar şi stîngăcii şi preţiozităţi flagrante. Vrînd să cuprindă prea mult şi ruinele romane şi vechea clădire atît de frumoasă a bisericii din Densuşi, care singură poate face obiectul unui mic poem documentar, şi noile ocupaţii şi moduri de viaţă ale haţeganilor — filmul devine, adeseori, discursiv, alteori din dorinţa de a impresiona el construieşte artificial poezia, sprijinindu-se pe nişte versuri nu prea bine găsite şi, în orice caz, foarte declamator rostite. Însă cîteva fragmente, care se bizuie pe reale, mari frumuseţi plastice, recompunînd ideea din imagini, oferă toate temeiurile pentru a aştepta de la acest regizor, deocamdată începător, şi el prin pregătirea iniţială operator, realizări de valoare. Cu o condiţie: să-şi aleagă mai exigent scenariile, să construiască mai simplu, mai direct, mai firesc, să evite complicaţiile inutile cu iz de intelectualism osteniat.*

■

Merită să fie reţinută însă, în primul rînd, dintre cele consacrate acestei teme, ca o reuşită deosebită, realizarea regizorului Ion Moscu şi a operatorului Wiliam Goldgraber despre munca plutaşilor — **NAVIGATORI CARE DISPAR.** *Întreaga putere de fascinaţie a unei vechi meserii, aventuroase, romantice, pulsează în filmările lucrate de aceşti cineaşti numai „pe viu" dense de nuanţe autentice, bogate în sensuri de viaţă. Regretul pentru apropiatul sfîrşit al acestei profesii prea riscantă şi rudimentară pentru imperativele existenţei de astăzi - constituie o adevărată temă poetică, dezvăluind tristeţea vechiului care piere inevitabil, deşi era încărcat de frumuseţe, pentru că viaţa merge înainte, pentru că oamenii nu mai pot trăi şi munci astăzi cum trăiau şi munceau pe vremuri. Foarte important este că documentariştii au izbutit într-adevăr să ne transpună în lumea plutaşilor, să ne comunice proaspăt şi dinamic ritmurile navigaţiei cu pluta, să reconstituie pentru noi universul de sunete şi culori vii, de senzaţii şi impresii în mijlocul căruia lucrează conducătorii de plute. Chipul mereu schimbător al peisajului, pulsaţia gesturilor ancestrale, melopeea îndemnurilor de muncă pe jumătate cîntate au fost minuţios şi sensibil observate. Compoziţia nu urmăreşte nici să povestească, nici să ilustreze o teză, un postulat raţional fixat înainte de începerea filmărilor — ci doar să recompună, printr-o suită poematică de contrapuncte, împletitura de împrejurări, acţiuni şi stări de spirit care constituie substanţa omenească reală a existenţei plutaşilor. Foarte frumos, neaşteptat de frumos şi de grav, sună în coloana sonoră, crîmpeiele autentice de povestire culese spontan la faţa locului, evident nepregătite şi neîmpodobite prin intervenţii din afară. Limba românească veche — pe care o vorbesc aceşti oameni — simplă, cu adevărat curată, fără alcătuiri străine de corpul ei, deşi foarte receptivă faţă de o sumedenie de termeni, reprezintă ea însăşi o valoare poetică. Trebuie să-i felicităm pe cineaşti pentru hotărîrea de a imprima şi a reda ca atare spectatorului aceste povestiri — emoţionante documente umane. O singură observaţie: muzica, pe alocuri şi, mai ales în final, prea solemnă, prea grandilocvent festivă, răpeşte din naturaleţea filmului, tinde să-l artificializeze. Păcat, pentru că altfel întreaga compoziţie se armoniza tocmai prin firesc, prin spontaneitate. De altfel, în toate cele trei filme despre care e vorba, comentariul muzical mi s-a părut convenţional, lipsit de originalitate, stereotip.*

■

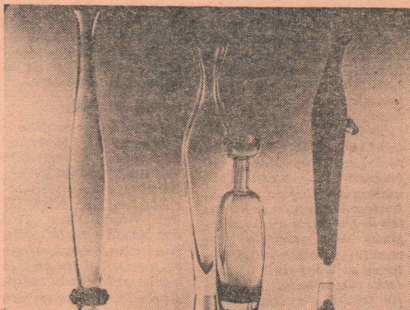
Regizoarea Nina Behar şi operatorul Doru Segal au făcut un film despre sticlăria de artă **...ŞI MULTĂ, MULTĂ FANTEZIE.** *Obiectul filmărilor l-au găsit în lucrările plasticienilor Zoe Băicoianu, Constanţa Dogeanu şi Titi Popescu. Marcînd ambianţa specifică şi modul de lucru caracteristic pentru această ramură a creaţiei plastice, ei au dezvoltat, pe ecran, o sumedenie de variaţii, pe tema frumuseţii fragilelor opere din cristal. „Ţesătura" sticlei, jocul decorativ al golurilor de aer în substanţa densă, raporturile de forme,*



In Răşinari, sat cu tramvai şi televizoare, ştirile din viaţa satului se transmit ca pe vremuri, de toboşar.



Ţara Haţegului demonstrează virtuţi evidente, dar şi preţiozităţi.



Raporturile de forme, graţia savant calculată, sînt specifice filmului despre sticlăria de artă *...Şi multă, multă fantezie.*

CRONICA DOCUMENTARULUI

transparențe și culori, grația savant calculată a proporțiilor și transfigurările neprevăzute care se nasc prin schimbarea perspectivei și a luminii, alcătuiesc materia filmului. Ceea ce ne oferă autorii ar fi un exercițiu aproape abstract, un fel de studiu de precepție cinematografică în stare pură, dacă realizarea n-ar avea un sens social precis și extrem de important: acela de a-și învăța spectatorii să se uite, să descopere singuri frumosul, să prețuiască obiectele. O însemnată funcție educativ-estetică este împlinită astfel, într-o ambianță compusă cu gust ales (muzică pentru clavecin de Couperin, continuată printr-un vechi cîntec franțuzesc de petrecere, interpretat la chitară; în loc de comentariu, o succesiune de titluri concepute grafic de Ion Bendic, constituindu-se, pe rînd, în motto poetic al fiecărui fragment). Este una din cele mai izbutite producții ale studioului, în domeniul filmului de artă.

Intre contemplarea lirică și polemica civică

ELEMENTE *și* **VÎRSTE** *sînt două filme oarecare asemănătoare. Ele pornesc, în orice caz, de la intenții apropiate, vrînd să transpună în imagine teme poetice legate de sentimentul solidarității, comunității cu viața largă a țării și de ideea fluxului continuu de energii și eforturi din care se compune existența curentă a societății noastre socialiste.*

Pentru asta, în **ELEMENTE,** *regizorul Alexandru Sîrbu și-a ales ca punct de pornire micul poem cu același titlu de Gheorghe Tomozei. Versurile sînt, însă, numai amintite în generic; ele nu au fost nici imprimate în coloana sonoră, în chip de comentariu oral, nici citate în inserturi scrise, suprapuse unor anumite imagini. Documentaristul a încercat să comunice numai vizual mlădierile și creșterea ideii lirice — ambiție, desigur, plină de îndrăzneală și interesantă, ca prilej de exercițiu cinematografic total, dacă se poate spune așa. Experimentul a reușit și n-a reușit, în același timp. A reușit mai ales să demonstreze marea putere de expresie a imaginii și a montajului, în film, în primul rînd datorită* creației*—să mi se îngăduie să folosesc aici acest cuvînt foarte mare, care, în general, trebuie rar scris— operatorului Tiberiu Olasz. Cadrele acestuia au, într-adevăr, poezie: transfigurate prin lumină, străvezii prin jocul reflexelor, grațioase fără dulcegării în culoare, impregnate de vigoare în comunicarea senzației de materialitate a pămîntului și pietrei sau de fluiditate a apei, imaginile aduc revelația frumosului neîntrerupt și puternic al lumii reale în mijlocul căreia trăim. Mai puțin fericite sînt unele legături și asociații pe care le-a impus montajului regizorul. Căutînd să urmeze prea îndeaproape mersul ideii literare — care rămîne însă necunoscută publicului — el nu a realizat totdeauna cele mai potrivite treceri și înlănțuiri vizual-auditive, în așa fel încît uneori desfășurarea filmului se dovedește livrescă și puțin incoerentă.*

Aceste păcate sînt mai evidente în filmul lui Eugen Popiță, **VÎRSTE** *(operatori Kovács Carol și Obradovici Miliutin). Aici confuzia și grandilocvența pornesc chiar de la ideea —„fiecare sfîrșit e un început“ — cam prea generală și declamatoare ea însăși. Prețiozitatea și retorica sînt accentuate de comentariul adeseori bombastic, iar ramificațiile demonstrației lirice vizual-auditive se împrăștie în prea multe direcții căutînd să înglobeze mai mult decît putea pretextul inițial al filmului să cuprindă. Fără a nega în totul însușirile filmului — care are episoade de montaj frumos construite și imagini foarte expresive (am reținut calitatea portretelor de copii, în primul rînd) — se cuvine să reținem lecția pe care el o dă, în momentele lui nereușite. Documentarul poetic are nevoie, înainte de orice, de claritate și firesc. Pentru a respecta aceste cerințe este nevoie de o idee mai ferm conturată și de mult mai multă simplitate.*

■

În schimb, un film care se cuvine să cucerească în întregime adeziunea tuturor este **UN SEMN DE ÎNTREBARE** *al regizorului Mihai Iacob. El nu are pretenții literare, filozofice sau poetice, dar posedă o reală utilitate, fiind născut din sentimentul răspunderii și din dorința de a interveni activ în realitate. El condamnă ceea ce tulbură armonia vieții noastre sociale, exprimă indignare, intransigență partinică, simț al acțiunii. Deși filmele-anchetă și reportajele lucrate „pe viu“ au devenit mai frecvente în producția noastră de documentare, studioul „Sahia“ nu pare încă deplin convins de faptul că una din cele mai nobile și mai importante meniri ale documentarului este tocmai aceea a intervenției publicistice hotărîte în realitate. (În treacăt fie zis, decît să vedem atîtea încercări poematice și divagații pretins lirice și filozofice, decît să consumăm atîtea filme de contemplație neinspirată a unor realități privite cu pasivă și prea îngăduitoare admirație, ar fi mult mai nimerit să urmărim mai des pe ecrane apariția unor producții polemice, de analiză energică și conștiincioasă a vieții noastre de fiecare zi.)*

Iată de ce filmul lui Mihai Iacob trebuie salutat cu toată căldura. Atacînd bădărănia, lipsa de atenție, violența stupidă a beției, neîngăduitele indolențe funcționărești ale celor care lasă publicul să aștepte îndelung rezolvarea unor mărunte probleme administrativ-birocratice, acest film face tuturor un mare serviciu. Și ținta educativ-cetățenească a realizatorilor este atinsă fără concesii făcute pripelii și improvizației de mîntuială: imaginea operatorului Paul Holban are acuratețe și forță de convingere, legăturile de montaj sînt bine gîndite, dinamice, interesante pentru spectator. Realizarea respiră cinste în lipsa înfloriturilor plastice de prisos și a podoabelor retorice, curaj în atacarea frontală a neajunsurilor, critică, ținută etică. Este o experiență care nu numai că se cere urmată, dar care, împreună cu alte realizări de același fel ale studioului (Casa noastră ca o floare, A cui e vina?) *poate să constituie începutul unei frumoase tradiții de polemică civică.*

Ana Maria NARTI

CINEMA PE GLOB

PĂSĂRILE LUI PASOLINI

Settecamini (Șapte drumuri) este la cîțiva kilometri de Roma. Aici turnează Pier Paolo Pasolini cel de-al treilea și ultim episod din culegerea de fabule cinematografice, *Uccellacci e uccellini* (Păsările cele rele și păsările cele bune). Cele trei povestiri sînt intitulate *Vulturul*, *Vrăbiile și uliul*, *Corbul*. Spre deosebire de Esop și de continuatorul său La Fontaine la care se referă, Pasolini folosește păsările ca să prefigureze nu caractere, ci ideologii. *Uccellacci e uccellini* se va caracteriza, spune Pasolini, prin căutarea unei simplități în exprimare, dar va face apel totodată la formele cele mai vizuale și cele mai burlești. Întrebat dacă va face „cinema de proză“ sau „cinema de poezie“ autorul a răspuns că în ciuda dorinței — și voinței — sale de a face proză, filmul se transformă sub ochii lui în „cinema de poezie“.

CHYTILOVA PRINTRE MARGARETE

La Praga, în studioul Hostivar, Vera Chytilova termină cel de-al doilea lung metraj (după *Despre altceva*): *Margaretele*. Eroul filmului este tineretul (subiect foarte îndrăgit de cineaștii cehoslovaci). Se pare însă că regizoarea nu respectă prea fidel scenariul astfel încît, de fapt, din film nu s-ar putea desprinde un subiect bine închegat. Actorii sînt neprofesioniști, iar Chytilova este preocupată în primul rînd de descoperirea gesturilor firești ale tinerilor ei interpreți, pe care îi profilează într-un decor de un alb strălucitor supraîncărcat de mici obiecte. Filmul este turnat jumătate în alb-negru, jumătate în culori. Autoarea vrea să reînnoiască tehnica ciné-vérité-ului introducînd o stilizare a jocului și a concepției vizuale. „Nu va fi vorba, spune Chytilova, de un portret realist sau psihologic al vieții celor două fete (margaretele) în sensul tradițional al cuvîntului. Va fi un portret al vieții, dar al unei anumite interpretări dată vieții. Forma de expresie: comedia bizară, sarcastică și satirică“.

O GLORIE CIUDATĂ

Elvețianul Billy Frick, fost ziarist, a devenit actor de cinema, dar, ciudat... toți îl urăsc, toată lumea îl evită pe platourile de la Billancourt unde se turnează interioarele filmului *Arde Parisul oare?*, despre care am mai amintit în revista noastră. „E cel mai frumos compliment pentru mine“, spune Billy Frick. Știți ce stîrnește ura celor din jur față de Billy? Faptul că actorul îl interpretează pe Hitler și, ca să intre în pielea personajului, i-a învățat, de-a lungul multor zile de urmărire a jurnalelor de actualități ale vremii, toate ticurile; în ce privește machiajul, Frick are trei mustăți de rezervă și stă cîte 2 ore încheiate în fața oglinzii. Înțelegem astfel de ce mașiniștii nu vor să mănînce cu el la aceeași masă la restaurantul studioului.

Lui Billy Frick i s-a făcut propunerea să turneze în Germania, la München, rolul principal (care va fi și rolul vieții sale) din filmul *Viața particulară a lui Hitler*. Interpreta pentru rolul Evei Braun n-a fost încă găsită.

UN AN ȘI 10 MII DE DOLARI...

Producătorul italian Dino de Laurentiis pare foarte mulțumit de munca depusă de regizorul John Huston la filmul *Biblia* și de aceea dorește să continue această fructuoasă colaborare cu realizarea unui nou proiect de superproducție intitulat *Waterloo*. Dedicată evocării acestei pagini de istorie, pelicula va fi în esență o minuțioasă reconstituire a celebrei bătălii: un an întreg va fi consacrat cercetărilor istorice iar bugetul nu are voie să fie sub zece mii de dolari.

ÎL CUNOAȘTEȚI BINE PE PETROV?

Vladimir Petrov, dispărut la 70 de ani (în ianuarie) a fost prea puțin cunoscut în ciuda filmelor *Petru cel Mare* și *Bătălia de la Stalingrad*. Născut la Petersburg, el și-a făcut studiile în Anglia sub direcția lui Gordon Craig, înainte de a urma la Leningrad cursurile de formație cinematografică inițiate de veteranul Viskovski. Primul film l-a turnat în 1929, dar abia în 1934 a cunoscut notorietatea, cu *Furtuna*, dramă violent romantică a dragostei și intoleranței, tratată într-un stil de o mare frumusețe plastică. Din cele peste 20 de filme, dintre care multe ecranizări (atît de multe încît este considerat mai puțin un autor cît un *regizor*), mai amintim *Revizorul* (1952), *Duelul* (1957) și ultimul, *Pădurea rusească* (1963).

ÎNTOARCEREA OLANDEZULUI ZBURĂTOR

Joris Ivens care tocmai a împlinit 67 de ani, continuă să aibă o activitate prodigioasă. După un foarte frumos documentar despre Vietnam (*Cer și pămînt*, Premiul special al festivalului de la Leipzig, 1965) a terminat de curînd primul film turnat în patria sa, de 30 de ani încoace, de la acel faimos *Zuyderzee*. Într-adevăr, Ivens care nu și-a ascuns niciodată atașamentul față de politica de stînga, a fost înscris pe „lista neagră“ în Olanda după violentul pamflet anticapitalist conținut în ultima bobină din *Zuyderzee*. Documentarul recent terminat a fost comandat de municipalitatea orașului Rotterdam în cinstea celui mai mare port al lumii iar subiectul — la cererea lui Ivens - a fost tratat prin prisma celebrei legende a „olandezului zburător“.

FĂCĂTORUL DE ÎNGERI (ALBAȘTRI)

Iosef von Sternberg și-a publicat amintirile în editura franceză Robert Laffont. L-am cunoscut datorită filmelor sale, acum avem prilejul să-l regăsim, mai admirabil, mai prezent, mai fermecător ca oricînd într-o carte în care și-a mărturisit pasiunea pentru cinematografie legată strîns de dragostea lui pentru OM. Volumul dovedind o sensibilitate și o imaginație fără egal, intitulat „Amintirile unui arătător de umbre“, va deveni probabil cartea de căpătîi a multor iubitori de film.

ci
ne
ma

SECVENŢE



Iluziile şi decepţiile unei tinere fete care doreşte să pătrundă — chiar prin uşa de serviciu, ca fată în casă — în mediul marii burghezii nipone — formează drama filmului japonez *Vîrsta dificilă*, al cărui regizor e Kenjiro Morinaga, şi interpreţi — Sayuri Yoshinaga şi Tomoko Hamakava.

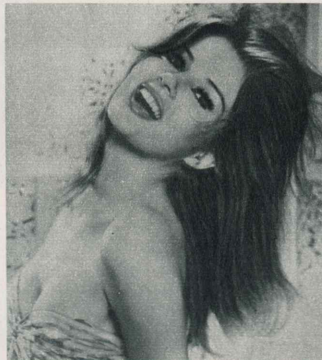


Un carnet de bal, un frac (Julien Duvivier), o maşină *(Rolls-Royce-ul galben* de Asquith) şi acum o pipă — pot fi vedetele unui film. Vojtech Jasny (realizatorul marelui succes al cinematografiei cehoslovace *A fost o dată o pisică)* ecranizează patru din cele „Treisprezece pipe", romanul lui Ilya Ehrenburg: pipa actorului, a căpitanului, a sfîntului Hubert şi a unui lord. În jurul pipei — acest personaj central — evoluează, printre alţii, Jana Brejchova, în rolul soţiei distinsului lord care o neglijează de dragul pipei sale. Originalul film, turnat în coproducţii în diferite colţuri ale lumii, va fi color, în cinemascop şi va folosi din plin trucajele care ne-au încîntat şi la *Pisica*.



Julie Andrews, care a obţinut premiul Oscar, chiar de la filmul ei de debut *Mary Poppins*, a turnat intens în acest an: *Americanizarea lui Emily*, o dramă din timpul războiului; alături de Paul Newman în *Cortina sfîşiată* — bineînţeles un suspense, de vreme ce regizorul ei e Alfred Hitchcock; şi, în *Sunetul muzicii*, o feerie modernă care atinge toate genurile, de la marionete pînă la aventură şi în care toţi, mari şi mici, cîntă. Şi aici, ca şi în *Mary Poppins*, Julie Andrews interpretează un personaj care are o putere magică şi-i farmecă pe toţi.

Chiar şi pe pretenţioşii critici care au propus-o — al doilea an consecutiv! pentru premiul Oscar.



Această fată frumoasă se numeşte Pamela Tiffin şi a fost văzută şi pe ecranele noastre în filmul *Vară şi fum*. Astăzi ea este una din cele mai „explozive" staruri americane şi numele ei figurează pe genericele multor filme. Unul din ultimele: *The Hallelujah Trail* (regia John Sturges) un western dinamic unde joacă alături de Burt Lancaster (a cărui fiică este în film).



Capcana — este o poveste dramatică petrecută în secolul al XIX-lea pe întinderile sălbatice ale Columbiei engleze. Eroii ei sînt Jean La Bête şi orfana mută pe care acesta o cumpără – Eva. Despre personajul său, Oliver Reed (în fotografie) spune că „se poartă ca un animal, trăieşte ca un animal, bea ca un animal şi iubeşte ca un animal". Interpreta acestei noi Gelsomine este Rita Tushingham (cunoscută din *Gustul mierii)*.



Tony Curtis, bigam: obiectivul l-a surprins împreună cu cele două soţii ale lui — cea reală, Christine Kaufmann, şi cea din filmul *Mă omori*, Rosanna Schiaffino. Celelalte partenere ale lui Curtis în acest film: Nancy Kwan şi Zsa-Zsa Gabor.

Şi, o ştire despre Rosanna Schiaffino: pregăteşte filmul *Playgirl* unde îi va avea ca parteneri pe Marcello Mastroianni şi Alain Delon. Printre alţii...

VREMEA ZĂPEZILOR

① Prima întîlnire cu cinematograful a tinerei actrițe Monica Ghiuță — principalul rol feminin din Vremea zăpezilor.

② O siluetă zveltă, o privire cercetătoare scrutînd rampa reflectoarelor — operatorul Nicu Stan „potrivește" lumina pentru viitorul cadru.

③ Personaje episodice ce nu se vor lăsa ușor uitate: Constantin Rauțchi și Mihai Mereuță.

④ Două expresii: una pierdută, stranie (Iulia Vraca), alta reținută, de așteptare (Gh. Nagy, în dublă postură, de regizor și actor).

⑤ „Spiridușul" chermezei — actorul Ion Anghel într-un dialog cu Vasilica Tastaman; în planul al doilea C. Rauțchi.









Vremea zăpezilor... Un titlu care, la prima vedere, poate părea doar o trimitere directă la un anotimp. Intențiile autorilor scenariului, scriitorii Fănuș Neagu și Nicolae Velea au fost însă altele: titlul să cuprindă, într-o metaforă, ideea filmului. Este simbolul albului, al zăpezii, al purității, al conștiinței fără de pete. Eroii povestirii cinematografice, în special personajul principal al filmului, Pavel Pavel, aspiră, prin gînduri și sentimente, la această „vreme a zăpezilor", se doresc mai buni, mai integri, mai utili semenilor lor.

Locul de desfășurare a acțiunii, o cooperativă agricolă din Bărăgan, prilejuiește confruntarea unor caractere diferite, unor atitudini multiple în fața evenimentelor înconjurătoare, caractere și atitudini care au, în ultimă instanță, drept etalon de măsură, etica zilelor noastre. Urmărind aceste traiectorii umane variabile, Fănuș Neagu și Nicolae Velea n-au pierdut din vedere nici o clipă natura, peisajul rustic avînd nu numai rolul de a da culoare, ci și de a prilejui dezvăluiri sufletești.

Aceasta ar fi sumar schițată, „baza dramaturgică" (cum o numesc profesioniștii) de la care s-a pornit în toamna anului trecut la transcrierea pe peliculă. Cel care a făcut-o este regizorul Gheorghe Nagy. Întrebat ce l-a atras spre scenariul lui Fănuș Neagu și Nicolae Velea, regizorul ne-a mărturisit: „Atmosfera de adevăr, faptele de viață descrise cu multă sinceritate. De altfel, colaborarea cu scriitorii a continuat și continuă și acum. În timpul alcătuirii decupajului, în alegerea locurilor de filmare, în întîlnirea directă cu oamenii satului, cu problemele lor, au fost aduse completări scenariului, au fost trase linii noi în evoluția personajelor. Pe urmă au fost aleși actorii, personajele scrise au început să capete viață. Actorii s-au adaptat tipurilor de eroi pe care-i aveau de interpretat. Dar și eroii filmului au împrumutat ceva din personalitatea celor care aveau să-i joace".

Pe platoul 4 de la Buftea, în ultimele zile ale lui ianuarie, arhitectul Constantin Simionescu a clădit un colț de sat — locul unde avea să fie filmată o secvență destul de lungă, nu lipsită de importanță în dramaturgia filmului: *Chermesa*. Mărginite de un hambar, de intrările unor case, de un tradițional bufet cu „grătar", se aflau mesele celor ce „se ospătau și se veseleau", peste 200 la număr. Figurația era adusă din satele aflate în împrejurimile Studioului. Actorii, mulți la număr, în această secvență, puteau fi văzuți pe la toate mesele. Un episod greu, a cărui filmare avea să dureze mai multe zile și nopți.

În mijlocul acestor oameni, pe căruciorul de traveling, stăteau alături operatorul Nicu Stan și un bărbat a cărui îmbrăcăminte era în ton cu cea a mesenilor (nu lipsea nici tradiționala mustață lipită de machior). Era un alt Nagy, mai puțin „teoretician", mai „de acolo", care devenise unul din personajele „episodice", rămînînd însă și pe mai departe dirijorul platoului.

E greu să cuprinzi într-un scurt reportaj toată distribuția *Vremii zăpezilor*. Aceasta pentru că ea consemnează multe nume cunoscute de pe scenă sau de pe ecran. Dacă renunți la „metrul clasic" al textului debitat de actori, e și mai greu să faci o delimitare (ne referim aici la valoarea interpretării și nu la ponderea personajelor în dramaturgie) între personajele principale și cele secundare. În fruntea distribuției se situează interpreții eroilor principali, Ilarion Ciobanu, Toma Caragiu, Monica Ghiuță, Matei Alexandru, dar nu poți să nu-i notezi, fie și în treacăt, pe cei care realizează schițe de portret doar din cîteva apariții: Constantin Rauțchi, Vasilica Tastaman, Mihai Mereuță, Sebastian Papaiani, Colea Răutu, Șt. Mihăilescu-Brăila, Lelia Columb, Iulia Vraca, Ion Anghel.

Cînd va apare acest reportaj, *Vremea zăpezilor* se va afla la sfîrșitul drumului ce duce la copia-standard. Așteptăm să vedem roadele muncii acestei echipe artistice și tehnice și am dori ca ele să fie pe măsura efortului. Am prefera ca autorii filmului să rămînă la acest titlu (chiar în revista noastră au apărut și denumirile de *Președintele* și *Niciodată singur*, mult mai puțin sugestive).

Al. RACOVICEANU
Foto: A. MIHAILOPOL

Inima studioului — platoul. Aici, în lumea de miraj a reflectoarelor, actori, figuranţi, maşinişti, electricieni dau viaţă unei poveşti care trăise mai înainte doar în paginile scenariului. Undeva, lîngă aparatul de filmat, regizorul pune ordine în tot şi în toate, fixează momentul cînd se poate „tipări" pe peliculă. Pe acest al patrulea platou al studioului Bucureşti s-a materializat, a devenit o prezenţă vie şi secvenţa „Chermezei" din *Vremea zăpezilor.*

cinema şantier



CORESPONDENȚĂ DIN VARȘOVIA

TRECUT DE ȘAPTEZECI DE ANI DAR MEREU ACTIV

RAOUL WALSH



Realizatorul Raoul Walsh.

La 11 martie Raoul Walsh a intrat în cel de al șaptezeci și patrulea an al vieții. S-a născut la New York, în 1892, din mamă spaniolă și tată irlandez. America spre sfîrșitul secolului al XIX-lea reprezenta țara făgăduinței către care se scurgeau valuri de emigranți din lumea veche. În mojarul marilor orașe se estompau diferențele naționale și sociale, se desfășura procesul istoric al contopirii masei eterogene care vorbea toate limbile, într-o singură nație nouă și tînără. Tații mai erau încă irlandezi, iar mamele — spaniole, dar copiii lor erau numai americani. Raoul Walsh este și el un astfel de american și poate sluji drept exemplu de clasic reprezentant al filmului american.

Dacă nu egal cu zeii, măcar imediat după ei.

Rețeta poate că s-a cam învechit, dar pentru acei spectatori destul de numeroși din toate țările lumii, care doresc să găsească la cinema o fabulă interesantă și bine povestită, filmele lui Raoul Walsh se remarcă printre puținele care nici în trecut și nici acum nu decepționează. Un maestru al lucrului bine executat, al meseriei clasice hollywoodiene — iată cum am putea defini pe acest gentleman de peste șaptezeci de ani, care nu încetează, în ciuda vîrstei lui avansate, să se ocupe de realizarea filmelor. Cel mai mare compliment la adresa lui Walsh l-a făcut James Agee, ilustrul critic american, decedat de mai mulți ani: „Exceptînd grupul de regizori cu adevărat creatori, preferatul meu este Raoul Walsh". Această laudă poate trezi obiecțiuni, dar dacă am număra cîți realizatori într-adevăr ambițioși există la Hollywood și cîte persoane lucrează în această profesiune, am constata că a fi plasat — după cum propune Agee — în imediata apropiere a acestor „puțini aleși" nu constituie un clasament de disprețuit și fiecare regizor *in spe* l-ar putea invidia. Deci, chiar dacă nu egal cu zeii, cel puțin „imediat după ei"...

Raoul Walsh este astăzi un veteran al cinematografiei americane iar în tinerețea sa a fost pionier al ei. Totul a început acum mai bine de jumătate de secol cînd un tînăr actor de teatru și-a depus adeziunea la colectivul care lucra la vechiul studio „Biograph" din New York, sub conducerea lui David Wark Griffith. Tînărul a început să joace în filme, sau mai de grabă în filmulețele de atunci, alături de surorile Lilian și Dorothy Gish, Mary Pickford și Owen Moore. Terminase studiile la colegiul catolic Sf. Francisc Xavier din Seton și avea la activul său doi ani de vagabondaj prin toată Europa și doi ani de practică teatrală la prietenul familiei, marele regizor și dramaturg Paul Armstrong.

Cinematograful era pe gustul lui Walsh, iar el, pe gustul șefului său — Griffith. În afara profesiunii de actor el lucrează ca asistent de regie, iar sub supravegherea maestrului începe să lucreze independent. După cîte se pare primul film realizat autonom de către Walsh a fost *Viața lui Pancho Villa*, în 1912. Poate că titlul acestui film a fost cauza nașterii unei adevărate legende despre isprăvile mexicane ale lui Walsh. S-a vorbit și chiar s-a scris că a luat parte la revoluția mexicană și că a fost aghiotantul generalului comandant al trupelor.

Minimum o sută cincizeci de filme

Cîte filme a regizat și în cîte filme a jucat Raoul Walsh în timpul activității sale de peste o jumătate de secol? Este greu să mai stabilim acest lucru acum. Toate statisticile și tabelele, mai ales cele de la începutul existenței cinematografului, nu păcătuiesc prin exactitate. Titlurile filmelor deseori se repetă, iar în multe liste se găsesc doar numele producătorilor, mai rar ale regizorilor, și aproape niciodată ale actorilor. Fără a risca vreo greșeală se poate stabili cifra tuturor filmelor la care a luat parte Raoul Walsh la minimum o sută cincizeci.

Din marele număr de filme care apăreau pe ecran purtînd numele regizorului, aproape douăzeci au fost excelente, cîteva zeci interesante și bine făcute, și numai foarte puține slabe și după cum se spune, „bune de trecut la capitolul pierderi". Dar nici printre cele mai slabe nu a existat vreunul despre care să putem afirma fără reticență că ar fi fost plicticos. Raoul Walsh știe să povestească minunat și în felul acesta cele mai banale istorii în concepția lui regizorală capătă culori proaspete, devin interesante. „Metoda mea — a declarat Walsh într-unul din interviurile sale — constă în aceea că, dintr-un lanț de întîmplări, arăt numai pe cele care sînt indispensabile desfășurării acțiunii și înțelegerii ei". Iar altădată spunea: „Într-o povestire contează numai acțiunea, acțiunea și iar acțiunea. Ecranul trebuie să fie literalmente plin de întîmplări iar spectatorul trebuie să le recepționeze sub formă de secvență logică".

Primul succes: „Hoțul din Bagdad"

Despre care dintre filmele lui trebuie să vorbim, ce să alegem din realizările celor cincizeci de ani de activitate a regizorului? Care dintre cele o sută și cîteva zeci de filme merită să fie menționate? Alegerea nu este ușoară, pentru că nu există criterii de apreciere imuabile, obiective și acceptate de toți. Să încercăm totuși să „pescuim" cîteva pelicule, care fără îndoială au rezistat probei timpului și la care se întorc cu plăcere — în cadrul galelor și retrospectivelor — atît istoricii cît și spectatorii. Astfel, în „timpurile eroice" Raoul Walsh a realizat pentru Studioul „Fox Films" *Carmen* după Prosper Mérimée, cu prima vampă, Theda Bara, în rolul titular; o antrepriză menită să concureze *Carmen* al lui Cecil B. de Mille cu Geraldine Farrar. Toate acestea se petreceau în anul 1915 în aceeași perioadă în care apărea filmul mai presus de toate filmele *Nașterea unei națiuni* de David W. Griffith. Raoul Walsh a jucat în acest film un rol episodic, dar important — el era John Wilkes Booth, asasinul președintelui Lincoln. În anul 1924 înregistrăm primul mare triumf al lui Walsh — *Hoțul din Bagdad* cu Douglas Fairbanks (senior bineînțeles). Iată ce scria „Photoplay" despre filmul care în toată lumea a bătut recordul succesului: „Este magic. Și frumos. Iată răspunsul cel mai bun pentru cinicii care refuză filmului un loc printre artele frumoase. În *Hoțul din Bagdad*, spectatorul regăsește fecunditatea imaginației care carac-



Errol Flynn era actorul preferat al lui Walsh — eroul romantic ideal: temerar și plin de farmec (într-o scenă din Obiectivul Birmania.)

terizează cele mai mari opere ale literaturii fantastice".

Din perioada de creaţie mută a lui Walsh trebuie să amintim însă şi excelenta comedie, nelipsită de altfel de accente puternice de dramă, intitulată *Glorie, cu ce preţ?* (1926) a cărui acţiune se petrece în timpul primului război mondial. Actorii Victor Mc Laglen (căpitanul Flagg) şi Edmund Lowe (sergentul Quirt) au reuşit adevărate creaţii.

Primul film sonor al lui Raoul Walsh a fost adaptarea nuvelei lui O'Henry „The Caballero's Way" care pe ecran s-a intitulat *În vechea Arizonă* (1929). Acest film a avut un rol important pentru dezvoltarea cinematografului sonor, deoarece a introdus efecte sonore la filmările în natură — ca de exemplu tropotul cailor, mugetul vitelor, cîntecele de cow-boy. Înainte, din grijă pentru puritatea înregistrării sonore, nimeni nu îndrăznea să introducă aparatura de înregistrare în plein-air, ceea ce bineînţeles făcea imposibilă producţia de westernuri sonore. *În vechea Arizonă* a fost un film de cotitură, primul western în noua concepţie a cinematografului sonor şi vorbitor. Acest film a avut de asemenea un rol important şi, într-un anumit sens, crucial şi în viaţa lui Walsh. În urma unui accident de maşină, în timpul filmărilor, regizorul a pierdut ochiul drept şi din acea clipă şi-a luat rămas bun de la cariera de actor. Rolul pe care trebuia să-l joace în *Arizona* a fost preluat de Warner Baxter (premiul Oscar pentru cea mai bună creaţie a anului) iar realizarea filmului cu ghinion a fost dusă la bun sfîrşit de Irving Cummings.

Aventura, „genul" preferat

În epoca filmului sonor s-a cristalizat şi definit „genul" filmelor lui Walsh. Acestea vor fi în marea, în covîrşitoarea lor majoritate, filme de aventuri, gravitînd în jurul unui erou frumos, puternic, sensibil şi romantic. Cel mai adesea terenul acţiunilor eroului va fi Far West-ul iar adversarii lui — hoţi de vite, bandiţi sau piei roşii.

În westernuri, genul lui preferat, Walsh aplică diferite trucuri stilistice şi convenţii. Creează mari epopei despre cucerirea Vestului ca memorabilul *Marele traseu* (1930) cu John Wayne, realizat în tehnica „Grandeur Film", dînd efecte de „Cinerama", sau povestea biografică despre generalul George Armstrong Custer din perioada războiului civil, cu Errol Flynn în rolul principal (*Mureau fără să-şi scoată cizmele*, 1941). Cele mai interesante însă şi cele mai demne de reţinut sînt westernurile cu ambiţii psihologice, printre care tragicul *Colorado Territory* (1949) în care perechea de tineri îndrăgostiţi piere sub o ploaie de gloanţe. Foarte bun este filmul *Urmăritul* (1947) cu Robert Mitchum în rolul titular. Şi ultimul din filmele realizate de Walsh — *Sunetul îndepărtat al trompetei* (1964) aparţine categoriei lui preferate. Acţiunea acestui western se petrece spre sfîrşitul secolului trecut la frontiera mexicană, într-un mic fort. După părerea criticii engleze acesta este unul din cele mai bune filme ale lui Walsh, în care se vădeşte deplina lui măestrie tehnică, în special în scenele de mase.

Din tematica de război, pelicula cea mai valoroasă, cu toate că mai prejos de originalul literar, este adaptarea celebrului roman al lui Norman Mailer *Cei goi şi cei morţi* (1958) în care accentele antirăzboinice se detaşează net. Foarte multă vîlvă, în special în Anglia, a provocat la vremea lui filmul *Obiectivul Birmania* (1945). După părerea criticilor englezi, conform nu cu adevărul istoric, ci cu scenariul filmului, campania din Birmania a fost cîştigată pe cont propriu de un căpitan din serviciu! de paraşutişti... Rolul acestui căpitan întreprinzător a fost jucat de Errol Flynn.

Flynn era actorul preferat al lui Walsh — corespundea perfect scopurilor lui, fiind personificarea filmică a eroului romantic ideal — temerar şi plin de farmec. În cîteva filme rolul principal a fost deţinut de Clark Gable, în două a apărut Gregory Peck, cîte un film au la activul lor pe Gary Cooper şi Cary Grant. Dacă la această listă mai adăugăm pe Kirk Douglas, John Wayne, Rock Hudson şi Henry Fonda — constatăm că aproape toţi marii amorezi de prim plan ai ecranului american au luat contact cu Raoul Walsh cel puţin o dată în cariera lor. În filmele „masculine" femeile nu prea aveau multe de spus, de aceea lista de staruri feminine nu este atît de impunătoare ca cea a reprezentanţilor sexului urît. Totuşi, să menţionăm cîteva nume începînd, din vremuri de demult cu Dolores del Rio, Lili Damita, Mae West, şi sfîrşind cu Rita Hayworth, Marlene Dietrich şi Jayne Mansfield.

Două vieţi...

Raoul Walsh este un reprezentant clasic, şi astăzi probabil unicul în viaţă, al generaţiei dinamice de regizori americani. Dacă filmele lui se disting printr-un ritm excelent şi inegalabil, aceasta se datorează în primul rînd energiei inepuizabile şi temperamentului creatorului lor. Scenaristul John Twist, unul din cei mai apropiaţi colaboratori ai lui Walsh, spune despre el că „a trăit nouă vieţi în timp ce alţi muritori de rînd abia de suportau una". Nu este deci de mirare că realizatorul nu ştie ce e oboseala fiindcă nu simte nevoia de odihnă. Cei şaptezeci şi cîţiva ani sînt un fleac. În curînd pe ecran va apare un film nou realizat de Raoul Walsh...

Jerzy TOEPLITZ



„În *Hoţul din Bagdad* spectatorul regăseşte fecunditatea imaginaţiei care caracterizează cele mai mari opere ale literaturii fantastice" (Douglas Fairbanks-senior în rolul titular).



Actorul Raoul Walsh în rolul lui John Wilkes Booth (asasinul preşedintelui Lincoln în *Naşterea unei naţiuni* de Griffith).

MERIDIAN







Recolta amară

O tînără provincială visează o viaţă de lux şi e dispusă să facă orice pentru a obţine rochii, bijuterii şi blănuri. Fuge din dugheana sordidă a părinţilor, pentru a merge la Londra, iar aici, profitînd de dragostea şi devotamentul unui chelner care-i împrumută bani, profitînd apoi de relaţiile pe care şi le-a aranjat în lumea teatrului, îşi atinge scopul. Însă recolta bogată pe care o culege este amară şi nu-i aduce nici o satisfacţie. Singură, dezamăgită şi nefericită, frumoasa fată se sinucide.

Filmul *Recolta amară*, realizat de Peter Graham Scott după romanul lui Patrick Hamilton „20 000 de străzi sub soare", aduce în distribuţie pe Janet Munro, John Stride, Anne Cunningham şi Alan Badel.

1 Într-un mic restaurant din Londra, Jennie Jones (Janet Munro) s-a împrietenit cu Bob (John Stride). Jennie vine tîrziu de la un party din lumea teatrului, bucuroasă că a fost remarcată. Bob e şi el fericit.

2 Bob găseşte o carte de vizită compromiţătoare în poşeta prietenei lui.

3 Are tot ce şi-a dorit: bogăţie, succes şi rochii, multe rochii elegante... Într-un acces de disperare şi singurătate, Jennie va rupe, va distruge toate aceste false valori şi se va distruge şi pe ea neştiind să găsească vreun liman.

ci
ne
ma

Prim plan

VICTOR REBENGIUC



Anul, ziua, luna, locul naşterii: 1933, 10 februarie, Bucureşti. În 1952 abandonează Şcoala medie electrotehnică, pentru ca să se înscrie la Institutul de teatru, secţia actorie. După absolvire, în 1956, este repartizat la Teatrul de stat din Craiova, pe scena căruia joacă un an. În 1957 se întoarce în Bucureşti şi este angajat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Din 1964 joacă şi pe scena Teatrului Mic. Primul său rol în teatru a fost Jack Worthing din piesa „Ce înseamnă să fii onest" de Oscar Wilde. A mai jucat în „Nebuna din Chaillot", „Moartea unui comis voiajor", „Doi pe un balansoar" şi „Un tramvai numit dorinţă". În 1952 apare pentru prima oară pe ecrane în filmul *Furtuna*. Urmează *Darclée, Mîndrie, Poveste sentimentală, A fost prietenul meu, Pisica de mare, Omul de lîngă tine, Pădurea spînzuraţilor*. La prima întrebare dificilă pentru orice actor de teatru şi film: Preferaţi teatrul filmului sau viceversa? — Victor Rebengiuc răspunde: „Teatrul, pentru că acolo mi se întîmplă să joc şi roluri bune".

Preferinţe în materie de:

Literatură: Hemingway, Steinbeck.
Muzică: Folclorică şi jazz.
Pictură: Impresioniştii francezi şi Ion Gheorghiu.
Poezie: Eminescu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu. Şi Marcel Mihalaş.
Film: Filmele bune, indiferent de gen.
Rolul preferat în teatru: Aproape toate, cu mici excepţii.
În film: Nu ştiu dacă-l voi juca vreodată.
Actorul: Jean Gabin. Batalov. Renato Salvatore.
Actriţa: Annie Girardot şi Jeanne Moreau. Lea Massari.
Regizorul: Ciulei şi Penciulescu.

Părerea dumneavoastră despre:

Vedete: Vedetele nu există. Sau există numai sub formă de prefabricate.
Public: Spre deosebire de vedete există, şi este partenerul nostru cel mai de seamă.
Talent: Talentul este... îl ai sau nu-l ai. Dar lucrul acesta nu se poate şti sigur pînă cînd tehnica nu va descoperi talentometrul sau ceva similar.

Despre dumneavoastră ca actor:

Încă nu am jucat un rol în care să nu îmi găsesc defecte. Deocamdată mă mîngîi cu ideea că sînt încă tînăr şi mai am dreptul să greşesc...

E.S.



MIHAIL ROMM despre FASCISMUL OBIŞNUIT

Interviu special acordat revistei CINEMA



Regizorul Mihail Romm la masa de lucru.

Discutam o dată cu cîţiva tineri. Nu ştiu cum a venit vorba despre fascism. Ba ştiu, văzusem la televizor o cronică a evenimentelor internaţionale, printre altele mai multe scene înfăţişînd grupuri de fascişti contemporani — mi se pare că din Argentina sau poate din Germania Federală, precis nu-mi aduc aminte. Şi a ieşit la iveală că interlocutorii mei habar n-aveau ce este în fond fascismul. Pentru ei războiul era o vagă amintire din anii copilăriei, o pagină din trecutul părinţilor, pentru ei războiul rămăsese undeva foarte departe în urmă. Fireşte că auziseră şi citiseră multe despre fascism, dar nu-i acordau o prea mare însemnătate sau, mai bine zis, îl socoteau mort şi îngropat.

...Cam în aceeaşi vreme criticii de film M. Turovskaia şi I. Haniutin au propus studioului „Mosfilm" să toarne un documentar despre fascismul german, să prezinte nu atît istoria lui, cît să realizeze un fel de film-meditaţie, un film-discuţie cu spectatorul prin mijlocirea unor documente cinematografice, o discuţie care să răspundă la întrebarea cum şi de ce a apărut în mijlocul secolului 20 acest fenomen josnic, de unde se trag şi cum se formează executorii docili, ba uneori chiar entuziaşti, ai celor mai monstruoase dispoziţii şi ordine. Cum se ajunge la toate acestea? Cine este vinovatul? Există o similitudine perfectă între răspunsul la întrebarea: „cum a supravieţuit fenomenul acesta pînă în zilele noastre?" şi explicaţia medicală a persistenţei metastazei cancerului în organismul omenesc, dacă nu i s-a extirpat la vreme o tumoare malignă. Exprimate artistic în limba peliculei aceste probleme vor trebui să ne pună în gardă, ne vor obliga să cădem pe gînduri.

„COLOANELE ALBE"

Citeşitrei — Turovskaia, Haniutin şi subsemnatul — ne-am apucat să culegem materiale documentare. Sursa cea mai bogată o constituie arhivele noastre de filme „Coloanele albe". Acolo se păstrează întreaga arhivă cinematografică a doctorului Goebbels — milioane de metri de peliculă. M-aş încumeta să afirm că nimeni n-a vizionat niciodată în întregime acest material. Nici măcar noi, după o muncă de un an de zile, n-am izbutit să cercetăm toată sinistra cronică... deşi am fost ajutaţi de documentariştii şi de arhivarii tuturor filmotecilor din Polonia şi R.D.G. Am mai căpătat materiale şi din alte ţări.

Filmul nostru îi va obliga pe spectatori să se gîndească la multe. Şi mai cu seamă să se întrebe cum de-a fost posibil ca un om de rînd să fi devenit un fascist „obişnuit", adică o făptură diametral opusă noţiunii de „om". Am vrut ca spectatorii să pătrundă adevărul de bază ce reiese din materialul real pe care i-l prezentăm: fascismul este cea mai mare înşelătorie organizată a oamenilor.

Am citit multe scrisori de-ale soldaţilor nemţi, expediate din încercuirea de la Stalingrad nu mult înainte de lichidarea ei definitivă. Una din ele se încheie cu vorbele: „Fireşte că o parte din vina pentru cele ce se petrec aici îmi revine şi mie. Se înţelege că această părticică nu este mare — ea se reduce doar la a şaptezeci milioana parte a poporului german, dar pentru această a şaptezecea milionime am să plătesc cu viaţa". Iată dar că omul care a necinstit pămîntul Ucrainei, care a incendiat izbele ruseşti, care a chinuit partizanii bieloruşi, care a ucis copiii evrei, care a trimis acasă colete cu bunuri jefuite, n-a fost nici prost şi nici ignorant. Scrisoarea lui se distinge printr-un stil admirabil. Dar pentru ca ochii lui să se deschidă asupra adevărului a fost nevoie ca omul nostru să nimerească în punga de la Stalingrad...

Iată o scenă din film. Un stadion. Pe stadion o sută de mii de copii. Trupurile lor alcătuiesc inscripţia: „Noi toţi îţi aparţinem ţie" (adică lui Hitler). Sau o altă scenă. Hitler e sus, la o fereastră, iar jos o mare de oameni în extaz, urlînd, cuprinşi de un acces colectiv de isterică adulare. Ochi holbaţi, guri căscate, lacrimi de supremă înduioşare. O adevărată psihoză de masă, lucruri pe care mintea nu le poate cuprinde.

În 1934 — povestesc alte cadre din filme — Germania a depus un jurămînt de credinţă noului său conducător. Iată textul uluitorului jurămînt: „Jur credinţă marelui Führer Adolf Hitler, lui personal, precum şi tuturor şefilor pe care

cinema Meridian

Creaturile

Agnès Varda, autoarea filmelor *Fericirea* (proiectat recent la Cinematecă) şi *Cléo de la 5 la 7*, a adoptat ţinuta pescarilor din Noirmoutier ca să turneze în această insulă celebră prin morile ei de vînt, noul său film *Creaturile*.

Acest film povesteşte cum se naşte un roman poliţist şi fantastic în mintea unui scriitor. Scriitorul, pe numele său Edgar, întîlneşte la întîmplare în cursul plimbărilor lui pe insulă, personaje absolut obişnuite: proprietara hotelului, doctorul, băcanul, învăţătorul etc... Imaginaţia sa se înfierbîntă şi transformă sub ochii noştri aceşti oameni oarecare în *Creaturi*. Paralel cu istoria romanului se desfăşoară şi o alta, cea a propriei sale vieţi, a perechei de tineri căsătoriţi Edgar şi Mylène care aşteaptă un copil.

Creaturile ni se vor dezvălui în alb şi negru atunci cînd vor apare personajele pe care Edgar le întîlneşte în viaţă. De îndată însă ce asistăm la evenimente imaginate de scriitor, ecranul se va colora în roz, sau în roşu, cînd diavolul îşi va vîrî coada şi vom trece pe planul irealului desăvîrşit. Printre interpreţi îi cităm pe Jacques Charrier, Michel Piccoli, Eva Dahlbeck (actriţa suedeză preferată de Ingmar Bergman), Nino Castelnuovo şi Catherine Deneuve (vedetele din *Umbrelele din Cherbourg*, filmul de mare succes al soţului Agnèsei Varda, Jacques Demy), Ursula Kubler şi Britta Peterson.

În clişeele noastre alături de Michel Piccoli apar Eva Dahlbeck, Ursula Kubler şi Britta Peterson.




„Copiii constituie un însemnat punct de sprijin al ideii noastre. Tema copilăriei, a curăţeniei sufleteşti intră organic în alcătuirea lucrării noastre..."

...În cătunul Bohnia din Polonia au fost împuşcaţi cîteva sute de săteni paşnici. Cel care a alcătuit unul din albume şi-a ales ca amintire două duzini din fotografiile cele mai de „efect". Le-a lipit curăţel în album şi a notat cu litere caligrafice pe prima pagină: „Execuţia de la Bohnia"...

Am căutat să înfăţişăm diferite metode de năucire, de dizolvare a personalităţii umane, să arătăm viaţa de toate zilele a Germaniei fasciste, a ţării care dăruise odinioară omenirii un Dürer, un Beethoven, un Heine, un Marx, a ţării, pe care o părăsiseră la venirea lui Hitler, oameni ca Thomas şi Heinrich Mann, Einstein, Brecht, Remarque, Feuchtwanger, campionul de şah Emanuel Lasker, regizorul Fritz Lang şi actriţa Marlene Dietrich; a ţării în care lagărul morţii de la Buchenwald se afla la numai şapte kilometri de Weimar — oraşul lui Schiller şi Goethe...

Am căutat teme care să redea cît mai fidel atmosfera vremii: moda, dansurile, evenimentele deosebite. Am dezgropat jurnalele cele mai semnificative şi mai interesante ale acelor ani. Şi n-a fost uşor: jurnalele de actualitate filmaseră ceea ce li se păruse lor a fi esenţialul. De pildă, cuvîntări de ale lui Hitler am găsit o sumedenie. În schimb n-am putut afla în toate jurnalele imaginea nici unei străzi berlineze, aşa cum arăta ea acum treizeci de ani.

Veţi putea admira în film copii şi desene ale copiilor. Copiii joacă un rol de seamă în concepţia filmului. Ei constituie un însemnat punct de sprijin al ideii noastre. Tema copilăriei, a curăţeniei sufleteşti, intră organic în alcătuirea lucrării noastre...

Şi în general trebuie să vă spun că am trăit pentru prima dată experienţa naşterii unui film direct pe masa de montaj, cînd materialul îi antrena despotic pe scenarişti şi îl obliga pe regizor la noi şi noi gînduri şi asociaţii.

Mihail DOLINSKI
Semion CERTOK

îi va pune peste mine. Jur să execut necondiţionat toate ordinele". De fapt este jurămîntul de a nu raţiona. Nu se pomeneşte acolo cuvîntul „patrie" sau „cauză". Există doar legămîntul solemn de a executa orice ordin al şefilor pe care Hitler îi va pune peste ei.

Şi cînd te gîndeşti pentru ce s-au dus ei să-şi dea viaţa, ce anume le-a făgăduit Führer-ul lor! Dacă cerni însă toată tărîţa vorbăriei goale a propagandei fasciste, începi să pricepi că de fapt le promitea un singur lucru: spaţiu vital în Răsărit, moşii peste care vor domni numai ei — stăpînii.

FIRMA „TOPF ŞI FIII"

Pentru îndeplinirea acestor planuri au „lucrat" lagărele de exterminare. La Treblinka, Stutthof, Ravensbrück, Flossenburg, Maidanek, Oswiecim şi alte lagăre, au pierit cincisprezece milioane de oameni. Dar acestea n-au fost decît modeste „machete" experimentale, prototipurile uriaşelor lagăre de exterminare pe care Hitler avea de gînd să le introducă dincolo de Urali, căci cifra de cincisprezece milioane i se părea cu totul neînsemnată faţă de o sută cincizeci de milioane de oameni, cîţi voia să ucidă el. Iată de ce firma „Topf şi fiii" proiectase cuptoare mult mai perfecţionate pentru viitoarele crematorii..

Exterminarea oamenilor în lagărele de concentrare era organizată ca o afacere serioasă. Naţiunea, care se fălea cu nobleţea sa, supunea pe deportaţi aceluiaşi regim la care sînt supuse animalele din abatoare, şi asta cu o impresionantă metodică, cu o calmă seriozitate, cum istoria n-a mai pomenit încă nicicînd. Secvenţele filmate în lagăre sînt atît de înfiorătoare, încît nu m-am putut hotărî să păstrez pentru filmul nostru nici a suta parte din materialul ales.

Cu un prilej oarecare am prezentat într-o sală de curs o mică parte din aceste secvenţe. După cîteva minute studenţii au început să iasă unul cîte unul din sală.

În multe institute care studiază istoria războiului şi a crimelor fasciste am putut vedea plicuri şi albume de fotografii găsite asupra SS-iştilor ucişi. Autorii au imortalizat cele mai fericite clipe ale vieţii lor, şi au marcat astfel cu toată acurateţea etapele drumului parcurs, „succesele" şi „realizările" dobîndite.


Naţiunea care se fălea cu nobleţea sa, supunea pe deportaţi aceluiaşi regim la care sînt supuse animalele din abatoare, cu o metodică impresionantă, cu o calmă seriozitate, cum n-a mai pomenit istoria nicicînd.





cinema MERIDIAN

T-34

Într-un lagăr de prizonieri, naziştii experimentează un tip nou de proiectile pe tancurile sovietice capturate, conduse de deţinuţi. Unul din prizonieri se năpusteşte peste un cîmp de manevre profitînd de un moment de neatenţie şi reuşeşte să fugă împreună cu încă trei membri ai echipajului său. Pînă la urmă însă, unul cîte unul, vor muri toţi patru.

Realizatorii sovietici Nikita Kurikin şi Leonid Menaker au pornit, se pare, de la un fapt real. O secvenţă merită cu prisosinţă să fie relevată ca admirabilă: tancul fugar străbate un cîmp înflorit iar femeile care lucrează aici îi iau drept avangarda armatei sovietice eliberatoare. Scena este pătrunsă de un lirism care aminteşte de cele mai bune momente din Dovjenko.

În rolurile principale apar actorii: Viaceslav Gurenkov, Ghenadi Iuktin, Valeri Pogoreltev şi Valentin Skulme.

Interviu cu JEAN-LUC GODARD despre PIERROT-CEL-NEBUN şi nu numai despre el

Pierrot-cel-nebun, noul film al lui Jean-Luc Godard, a făcut să curgă multă cerneală din tocurile criticilor cu ocazia prezentării lui la ultimul Festival de la Veneţia. Au fost unii cronicari care s-au declarat partizani înflăcăraţi ai acestei lucrări în aparenţă puţin cam aiurită, care a şocat prin stilul ei absolut neînfrînat, în timp ce alţii, dimpotrivă, au contestat-o vehement, punînd în discuţie întreaga operă anterioară a lui Godard, mai mult din neînţelegere, din „comoditate intelectuală" bazată pe o concepţie „clasică" despre cinematografie, decît dintr-o strădanie reală de obiectivitate şi de căutare plină de discernămînt a ceea ce este nou în felul de a se exprima ales de acest autor.

Una din operele cele mai importante ale epocii noastre

Oferind avantajul a mai mult de două luni distanţă de la Festivalul veneţian, relativ recenta premieră a filmului de la Paris a îngăduit să se limpezească anumite probleme care-l priveau, să se respingă multe din judecăţile false emise asupra lui, să se aprofundeze o critică cel mai adesea rămasă la nivelul epidermei şi să se desprindă din acest ansamblu de reflecţii cîteva „linii de forţă" esenţiale care fac din *Pierrot-cel-nebun* nu numai una din lucrările cele mai moderne, dar în acelaşi timp una din operele cele mai importante ale epocii noastre.

E destul de greu de povestit *Pierrot* în cîteva rînduri fără a risca să dai o imagine ciuntită sau chiar falsă despre film şi prin asta să-i deformezi sensul, atît este de adevărat că toate elementele care nu intră cu adevărat în „poveste" concură fără excepţie la realizarea fabulei. Un tînăr, căsătorit şi tatăl unei fetiţe, se plictiseşte în societatea burgheză a familiei soţiei sale — o lume stereotipă şi factice — părăseşte recepţia la care este invitat, întîlneşte o tînără femeie pe care o iubise odinioară şi se hotărăşte să plece cu ea. Străbat împreună Franţa, trăiesc cîteva săptămîni de dragoste nebună, pe coasta mediteraniană, dar femeia se plictiseşte, reînnoadă legăturile pe care le avea cu o bandă de gangsteri şi-l antrenează şi pe Pierrot, care o urmează orbeşte, în nişte aventuri dezastruoase...



Jean-Luc Godard sprijinindu-l (la propriu şi la figurat) pe Jean-Paul Belmondo în timpul turnării filmului Pierrot-cel-nebun.

Film al unui poet cu o sensibilitate ascuţită, deşi dovedind un contact strîns cu realitatea, uneori în ciuda unei oarecari confuzii (dar confuzia nu este oare *şi* ea o componentă a realităţii actuale?), expresie caleidoscopică a alienării omului într-o lume sfîrtecată de toate contradicţiile, film de dragoste și de mare frumuseţe, iată ce este *Pierrot* în esenţă, perturbînd prin limbajul său aparte multe din obişnuinţele de multă vreme împămîntenite.

În linii mari, ne-am putea opri aici cu caracterizarea, dacă romantismul temei nu ar fi însoţit de un romantism al stilului, în sensul real al acestui termen în raport cu clasicismul. Totul este repus pe tapet în acest film cu acea dezinvoltură aparentă, proprie operei lui Godard. El dezintegrează realul pentru a-l recompune mai liber în esenţa sa şi face apel la viaţa însăşi. Aşa se face că în *Pierrot* se împletesc „dragoste, ură, acţiune, violenţă şi moarte...într-un cuvînt, emoţia..."

„Masculin, feminin"

Acestea sînt deci, justificarea şi interesul primordial al convorbirii pe care am avut-o cu Jean-Luc Godard în legătură cu stilul şi concepţia sa despre film în general. La ceasul cînd aceste rînduri vor fi citite, el va fi terminat fără îndoială turnările la *Masculin, feminin*, adaptarea unei nuvele de Maupassant intitulată „Nevasta lui Paul" şi va avea desigur şi alte lucruri de spus. „Consider *Pierrot*, spune el, ca cel de-al doilea film al meu. Am mai avut acest sentiment după *Dispreţul*, dar mi-au trebuit trei sau patru filme ca să mă deşţelenesc...După *Cu sufletul la gură* încercam să mă îndrept spre lună... Acum, trebuie să plec spre o altă planetă..."

Masculin, feminin este povestea unui băiat şi a unei fete care trăiesc la Paris. M-am inspirat vag dintr-o nuvelă de Maupassant. Aş putea numi filmul mai degrabă *Oameni din Paris* aşa cum Joyce a scris „Oameni din Dublin"...

— V-aţi gîndit totuşi, turnînd şi apoi asamblînd imaginile din *Pierrot-cel-nebun*, că veţi crea poate o anume dezorientare la unii dintre spectatori?

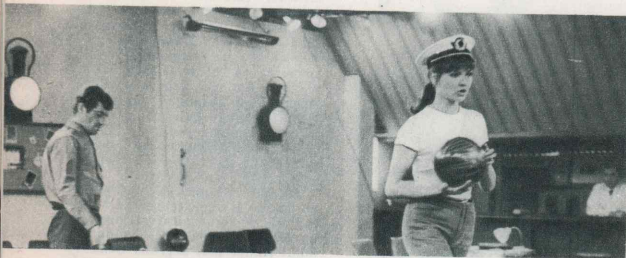
— Poate, puţin, dar nu mă preocupă prea mult acest lucru pentru că eu consider limbajul meu mult mai concret decît cel al unor filme ca *Taxi pentru Tobruk*, *Melodie în subsol*, *Tunetul lui dumnezeu*[1]). Pentru mine aceste pelicule sînt absolut abstracte şi reprezintă un univers fals. Eu nu critic datele filmului, ci rezultatul. Oamenii iau asta drept ceva concret — sau mai degrabă, ei ştiu că este ficţiune, dar au nevoie de vis. Iar atunci cînd le arăţi adevărata lor faţă, cea pe care o văd în toate dimineţile cînd se rad în faţa oglinzii, se plictisesc, deşi singurul lucru care îi interesează de fapt este propria lor persoană.

Există deci o contradicţie pe care n-am reuşit s-o rezolv, de care sînt conştient însă şi care face ca noi să fim trataţi drept autori abstracţi în vreme ce eu sînt convins de contrariul. În ochii mei, abstract este un film de Verneuil pentru că găsesc că nu corespunde în nici un chip datelor obişnuite, normale, de viaţă. Cînd Michel Audiard[2]) declară de pildă: „eu îi ascult pe oameni cum vorbesc în cîrciumă, pe stradă", el uită un singur lucru, că oamenii care vorbesc în cîrciumă ies dintr-un film de Audiard, care se ascultă pe el mai întîi şi apoi transpune totul în dialoguri, iar pe de altă parte, vorbele puse în gura unui Belmondo sau Gabin mai suferă, inevitabil, şi influenţa acestora...

Filmul reprezintă ceva ce ţine puţin de roman, de pictură şi de muzică. De roman pentru că istoriseşte o poveste cu ajutorul unor personaje, de muzică pentru că în el se vehiculează sunete şi acceptă ilustraţia muzicală, de pictură pentru că în esenţă filmul este format din imagini animate sau neanimate. De la bun început eu situez aceste elemente pe picior de egalitate, ele constituie mijloacele de narare. Procedez ca un romancier care dispune de timpurile gramaticale, de un anumit număr de cuvinte, de adjective pe care le orînduieşte într-o anumită succesiune. El de-

[1]) Toate aceste filme citate de Godard fac parte din producţia tradiţională şi comercială care formează esenţialul producţiei franceze în 1965.

[2]) Michel Audiard este un dialoghist foarte cunoscut al acestui gen de producţii citate la asteriscul nr. [1]).



„Eu aveam celula Belmondo şi celula Karina, iar filmul era ceea ce avea să se petreacă între ei şi ceea ce eu trebuia să definesc — teoria mea".



„Consider Pierrotca cel de-al doilea film al meu"... (în clişeu aceeaşi Anna Karina şi Jean-Paul Belmondo)

cide să-şi scrie opera la imperfect sau la perfectul compus sau, din cînd în cînd... îşi permite să utilizeze şi prezentul. Nu-i putem reproşa unui romancier care a scris la perfectul compus şi dintr-o dată a folosit prezentul că: „aici aţi pus fraza la un alt timp decît restul lucrării..."

În *Pierrot*, Anna Karina se numeşte Marianne. Se chema altfel iniţial, dar în dialoguri se vorbea mult de „Capriciile Mariannei"... şi atunci am preferat să păstrez acest nume. De altfel, acest personaj are ceva din Marianne a lui Marivaux; după cum ca plastică am vrut să amintească de Renoir. Şi pentru că nu-mi plăcea să spun undeva textual că „seamănă cu un tablou de Renoir", a fost deajuns, zic eu, să pronunţ numele de Marianne şi să arăt în acelaşi timp o pînză de Renoir...

„...oamenii de care mă simt cel mai aproape sînt savanţii"

Dacă aţi avea curiozitatea să revedeţi nişte filme mute, foarte vechi, adevărate lecţii din acest punct de vedere, veţi observa fără îndoială că cinematograful ajunsese la un stadiu de exprimare mult mai liber atunci decît reuşim noi astăzi s-o facem. Cînd vedem acum aceste filme, fie că e vorba de Chaplin, Eisenstein, Dovjenko sau expresioniştii germani, putem aprecia libertatea lor de limbaj: azi o brutăreasă din Belleville care găseşte destul de complicat *Hiroşima, dragostea mea* n-ar fi simţit acelaşi lucru altădată, în faţa lui *Octombrie*, care este totuşi un film dificil. Altădată, publicul înţelegea pentru că era obişnuit să înţeleagă. Azi, filmul este în esenţa lui moştenirea cinematografiei americane aşa cum a evoluat ea la începutul sau în timpul războiului. Ar trebui, cred eu, să scăpăm, fiecare cum poate, de această influenţă...

— După dvs. deci, cinematograf înseamnă libertate totală de exprimare?

— Aşa cred. În tot cazul este un mijloc care oferă o libertate foarte mare. Cînd citesc un decupaj clasic — ceea ce nu prea fac pentru că nu mă interesează — îmi spun că dacă aş pune totul pe hîrtie mi-ar pieri cheful să mai fac filme. Dacă totuşi le fac, este pentru a spune lucruri care, după părerea mea, ar fi mai puţin interesante ilustrate într-o carte, într-o sculptură sau într-o simfonie. Cred că oamenii de care mă simt cel mai aproape ca muncă sînt savanţii. Cînd am citit ce spuneau laureaţii Premiului Nobel — profesorul Monod mai ales — despre cercetările lor, m-am simţit foarte aproape de asemenea preocupări. Ei lucrau cu două celule — schematizez poate, sau poate n-am înţeles eu bine — una fiind urmarea celeilalte şi căutau să facă în aşa fel încît una să devină cealaltă, să stabilească o teorie. Ei bine, eu aveam celula Belmondo şi celula Karina, iar filmul era ceea ce urma să se petreacă între ei şi ceea ce eu trebuia să definesc drept teoria mea de vreme ce unul se confunda, devenea celălalt. Aşa se face că neînţelegînd nimic din munca savanţilor, găsesc că am ceva comun cu ei: lucrez pe elemente vii, pe oameni...

Cînd fizicienii dispunînd de 10 000 de electroni pe de o parte, şi de 15 000 pe de altă parte, îi lansează unii împotriva celorlalţi şi privesc rezultatele, nimeni nu le zice: „Sînteţi nişte imbecili, e neserios ce faceţi voi, nici nu ştiţi ce-o să iasă..." Noi dacă luăm doi actori, două fiinţe omeneşti (sau zece, sau douăzeci) şi le punem faţă în faţă, sîntem trataţi drept aiuriţi... Într-o zi, Newton s-a întins pe iarbă şi a văzut un măr căzînd din copac. Pentru subsecretarul de stat de atunci, acesta era fără îndoială un fapt banal. Pentru un savant sau un artist însă, un măr care cade poate evoca ceva... În sfîrşit, cam aşa ştiu eu să mă apăr.

★

Pierrot-cel-nebun a fost interzis în Franţa pentru minorii sub 18 ani. Nici un motiv special nu a fost invocat ca justificare a interdicţiei, decît o inculpare generală... „anarhism intelectual şi moral". Cultivînd după cum îi stă în obicei paradoxul, Jean-Luc Godard trece o dată în plus la ofensivă: „De vreme ce trăim într-o ordine „morală" poate că expresia de „anarhism moral" să le[3]) slujească ca justificare în proprii lor ochi. Dar anarhism intelectual...! E dovada cea mai sigură că ei nu înţeleg nimic.

★

Spunînd acestea, „geniul răului", surîde candid...

François MAURIN

[3]) Este vorba bineînţeles de membrii comisiei de cenzură. (F. M.)

CORESPONDENTUL NOSTRU GIDEON BACHMAN NE TRANSMITE DE LA STOCKHOLM

ESTE OARE FILMUL SUEDEZ CU ADEVĂRAT EROTIC?

Cronicarul săptămînalului hamburghez „Die Zeit" scria în articolul său despre noul film *Dragă John*, că „prietenii filmului suedez vor avea motive de bucurie, deoarece în film se face de mai multe ori baie". Citatul de mai sus constituie o mărturie evidentă a felului greşit în care străinătatea se obstinează să înţeleagă omul suedez şi filmele lui. Aceasta din pricină că francheţea cu care abordează suedezii aspectele fireşti ale erotismului produce un şoc puternic asupra privitorului din afară. Dacă vrem să judecăm obiectiv arta suedeză şi mai ales filmul suedez, trebuie să ne eliberăm întîi de această prejudecată. Abia atunci ies la iveală subtilităţile, acele amănunte care fac ca filmele bune să se deosebească de cele proaste.

Pentru suedez, dragostea este la fel de importantă şi la fel de firească ca *Smörrebröd*-ul lui (în traducere aproximativă — „pîinea lui cu unt cea de toate zilele"). La drept vorbind, termenul este impropriu în cazul de faţă. Căci dragostea e luată în serios şi suedezul nu pretinde ca ea să fie implicată în orice fel de relaţii. El face o demarcaţie netă, categorică, între dragoste şi erotism, astfel că majoritatea filmelor sale mai bune au ca tematică tocmai această demarcaţie.

Devine de fapt din ce în ce mai limpede, cu cît te aclimatizezi mai bine cu viaţa suedeză, că suedezul nu şi-a rezolvat în nici un caz problemele sale erotice. În ciuda faptului că pretutindeni se vorbeşte despre asta, ceea ce caracterizează în esenţă comportarea suedezului este amestecul de ostentaţie cu o

atitudine de blazare, de nesiguranță și de îndrăzneală; toate acestea te fac să tragi cu totul alte concluzii decît acelea atît de des citate despre libertinajul său și tendința sa de a se deda la o viață de plăceri.

Barocul lui Bergman și modernismul tinerilor

Impresia esențială pe care am resimțit-o în Suedia a fost aceea a unei dezamăgiri adînc înrădăcinate, a unor relații rezervate între oameni. Suedezul mi-a apărut ca omul perfect adaptat secolului tehnicii. Un anumit număr de tineri regizori au remarcat existența acestui vid sufletesc și luptă împotriva lui. Barocul bergmanian — prezidat de Strindberg și Lagerlöff — este atacat cu vehemență, ca simbol al învechitului stil nerealist, simbolic și prin deșertăciunea sufletească a suedezului modern. Printre tinerii regizori suedezi este de remarcat o clară diferențiere; unii (ca Mai Zetterling și Vilgot Sjöman) încearcă să injecteze stilului clasic, burghez, epic, un pigment ușor scandalos, dar fără a deschide nici un fel de drumuri noi; alții (ca Jörn Donner, Hans Abramson, Jan Tröll și, în special, Bo Widerberg) se răzvrătesc cu curaj împotriva tradițiilor comode și se străduiesc să imprime prin luările lor de poziție scrise cît și prin filmele lor, o orientare mai nouă, mai realistă și, în același timp, mai optimistă. Dintr-o a treia categorie — cea de mijloc — fac parte regizorii care, fie prin conformismul lor tradițional, fie prin eludarea problematicii sociale, absentează de la această bătălie și produc în continuare filme bune de serie, de loc ieșite din comun. Între aceștia din urmă se numără Alf Sjöberg *(Insula)*, Arne Sucksdorff *(Casa mea din Copacabana)*, Lars-Magnus Lindgren *(Dragă John)*, Henning-Carlsen *(Pisicile)* și alții. Pînă și Bergman, părintele filmului suedez de azi, este preocupat în special de teatru, deși pregătește un film a cărui acțiune urmează să se petreacă pe o insulă „cu vegetație luxuriantă“ din Oceanul Atlantic.

Acum doi ani, la Festivalul de la Berlin, cînd s-a proiectat primul film al lui Sjöman, *Iubita* (tradus în limba germană *Compartimentul de dormit)*, Nicky Lindqvist, reprezentantul de presă al casei Svenska Filmindustri, l-a desemnat pe Sjöman drept „noul Bergman“. De atunci, Sjöman a mai turnat *Rochia* și *491*, iar acum lucrează la al patrulea film al său, *Incestul*. Trebuie să facem iar abstracție de temă (mai ales în ce privește filmul *491*) ca să-i putem da dreptate lui Lindqvist. În Suedia, reprezentantul orientării bergmaniene este în prezent Sjöman. Filmele sale vădesc un talent plastic, vizual, ieșit din comun, un ritm propriu al montajului și al mișcărilor de aparat, un simț deosebit în sesizarea amănuntului cotidian și a semnificațiilor sale mai profunde; dar vădesc și un impuls spre aspectele formale de natură să îndepărteze tematica sa din nou de realitate și de „engagement“ (de angajare), împiedicîndu-l, eventual, să dezvăluie preocupările suedezului modern care caută cu orice preț o formulă proprie. Sjöman se autocaracterizează drept un moralist, deși este dispus mai degrabă să se erijeze în acuzator al moralei tradiționale.

Mai Zetterling, fostă actriță și în prezent debutantă în regie cu filmul *Îndrăgostiții*, este purtătoarea de cuvînt a cinematografiei suedeze tradiționale. Filmul ei este un fel de Forsyte Saga a unei familii suedeze la sfîrșitul veacului trecut. Din stilul ei se desprinde influența lui Sjöberg *(Domnișoara Julie)* și a lui Bergman *(Zîmbetul unei nopți de vară)*, a Selmei Lagerlöff și a lui Charles Dickens. *Îndrăgostiții* a reprezentat filmul suedez în 1965 la Festivalul de la Cannes.

Cel mai interesant grup de regizori suedezi este cel strîns în jurul lui Bo Widerberg, fracțiunea antibergmaniștilor. Widerberg și-a început activitatea cinematografică, după ce, timp de cîțiva ani, a publicat în cotidianul „Expressen“ o serie de critici vehemente, de atacuri personale împotriva lui Bergman care, după părerea lui, ține în loc evoluția filmului suedez printr-o atitudine monopolistă de eludare a adevărului și de respingere a mijloacelor moderne. El însuși — așa reieșea din articolele, precum și din cartea pe care Widerberg a publicat-o mai tîrziu — ar putea să facă filme mai realiste și mai puțin costisitoare. Drept dovadă a turnat *Căruciorul de copii* și apoi *Cartierul corbului*, considerat anul trecut la Hollywood ca principalul film străin candidat la premiul Oscar. Recent a rulat *Iubire 65*, de departe cel mai bun și mai interesant film suedez din ultimii ani. Din grupul Widerberg fac parte și Jörn Donner, regizorul de origine finlandeză care a debutat încă din 1962 (înainte fusese critic de film), ca și cei doi regizori încă necunoscuți în străinătate, Hans Abramson și Jan Tröll. A nu se interpreta că e vorba de un grup de creatori uniți prin legături de prietenie. Între ei există o înrudire stilistică prin folosirea unor metode de creație mai apropiate de adevăr, prin alegerea faptului cotidian în toate temele abordate, printr-un anume spirit spumos care iese în evidență îndeosebi în filmul lui Abramson *Despre dorința de prietenie* și în *A iubi* al lui Donner; acest din urmă film dînd dovadă de o mai trainică legătură cu viața și în același timp de o maturitate neobișnuită pînă acum în filmul suedez.

Iubire 65 de Bo Widerberg, unul din filmele suedeze cele mai interesante din ultimii ani, a fost poreclit „8½ al Suediei", deși se pare că apropierea de opera lui Fellini este arbitrară.



Despre dorința de prietenie este povestea unei ziariste (interpretată de Harriet Andersson) care, trăind într-un orășel de provincie, se răzvrătește împotriva moralei tradiționale ce condamnă orice iubire neconsfințită de un certificat de căsătorie. De-a lungul unei lungi serii de întîlniri (dacă am folosi cuvîntul „relații“ am dăuna pe nedrept filmului) ea aspiră, în felul ei, la fericire. Fiecare aventură este construită cu mult umor și, de fiecare dată, este parodiat un nou tip al societății suedeze. Deoarece, însă, tot de atîtea ori rămîne pînă la urmă singură, cedează în fine unui impuls de moment și acceptă propunerea de căsătorie a ultimului ei prieten. Dacă va fi mai fericită, rămîne de văzut. Filmul e străbătut de o sensibilitate ironică rar întîlnită, are un ritm alert care se îmbină perfect cu conținutul și creionează lejer o imagine plăcută a vieții suedeze.

„$8^1/_2$ al Suediei“

Iubire 65 a lui Bo Widerberg este greu de descris. A și fost poreclit „$8^1/_2$ al Suediei“, deși subiectul (un regizor vrea să facă un film, dar nu-l realizează pînă în cele din urmă) n-are nimic comun atît din punctul de vedere al formei cît și al conținutului cu opera lui Fellini. Ne aflăm într-o casă țărănească pe coasta suedeză. Regizorul Keve Hjelm (în film toți poartă numele lor reale) în loc să se ocupe de scenariul său, se îndeletnicește îndeosebi de construirea unor zmee pe care le lansează zilnic, împreună cu prietenii săi, de pe înălțimea dunelor. Viețile unor femei și ale unor bărbați se împletesc, pentru un timp, cu viața lui. Apar teme din activitatea regizorului: îl vedem turnînd o secvență, privind probele și chircindu-se, rușinat, în dosul mesei de montaj. În jurul lui se învîrte un întreg univers, concret schițat, un sat pe malul oceanului, un spectacol, o serbare, relații între oameni, bucurii, vînt și soare, și multă viață, și multe peisaje.

Filmul lui Widerberg n-a fost bine prins în acest rînduri. Ceea ce se întîmplă în el este de fapt nesemnificativ. Dar Widerberg are o viziune neverosimilă, un fel de a blufa cu aparatul de filmat, o manieră de a investiga reacțiile omenești și, în cele din urmă, tocmai căldura și compasiunea îl determină să-l conteste pe erou, fapt prin care se deosebește fundamental de Fellini. Nu poate fi măcar luat în considerație argumentul că filmul ar fi autobiografic; se știe că a fost realizat din punctul de vedere al concepției de creație, prin contribuția colectivă a tuturor actorilor și tehnicienilor. În timpul unei veri au locuit cu toții chiar în casa respectivă, pe țărm, și în fiecare dimineață se întruneau ca să discute desfășurarea ulterioară a filmului. Dar deși exista o contribuție colectivă, se simt la tot pasul umanismul și căldura lui Widerberg. Ca și cum l-ar alinta cu gingășie duioasă, camera mîngîie țărmul o dată cu vîntul, sau îi urmărește, montată pe o bicicletă, pe îndrăgostiții care se îndreaptă spre sat. Aparatul se răsucește o dată cu omul pe care-l surprinde culcat pe nisip, sare apoi din domeniul subiectivului în cel obiectiv, fără a declanșa șocuri estetice. Privește direct în ochii interlocutorului fără a pierde însă din vedere, simultan, imaginea celui care vorbește. Ești dispus să te identifici cu filmul și în același timp să-l privești rece, obiectiv — ceea ce și vrea de fapt Widerberg. *Iubire 65* este un film coerent, atît din punctul de vedere al formei cît și al conținutului, care înfățișează imaginea unei societăți și în același timp aspectul intim al primejdiilor și al forțelor ei interioare. Un film care candidează la premii.

Preocuparea pentru faptul cotidian

Cele zece filme pe care le-am vizionat la Stockholm conțineau toate scene de dragoste conturate mai îngroșat decît sîntem obișnuiți să le vedem. Dar noile filme suedeze sînt departe de a se alătura concepției „sexy“. Tinerii regizori sînt preocupați de cotidian și de oamenii pe care-i cunosc. Dacă acordă totuși un loc atît de important dragostei și expresiei ei fizice, asta nu înseamnă cîtuși de puțin că ei manifestă un interes deosebit pentru această temă; e vorba pur și simplu de faptul că ea constituie în Suedia, la ora actuală, o problemă primordială. În aceste filme vedem o societate așa cum este ea în realitate, și un om, așa cum arată el. Dacă nu ne putem elibera de reprezentarea pe care ne-am format-o despre filmul suedez că producție erotică, vom izbuti să pricepem adevărul pe care ni-l oferă aceste pelicule.

Relativ recenta vizionare a filmului *Procesul de la Nürnberg* a adus în raza noastră vizuală pe unul dintre cei mai interesanţi actori ai filmului contemporan.

SPENCER TRACY

cinema **Profil**

Iată deci mai jos o fişă bibliografică ceva mai amplă care s-ar mai putea intitula:

BĂTRÎNUL ŞI FILMUL



Hollywoodul, sau mai exact „star-systemul" generat de el, a furnizat publicului sălilor obscure un lung şir de idoli de ambe sexe. Majoritatea stelelor feminine — fie că se numeau Vilma, Pola, Greta, Marlene sau Claudette, erau de provenienţă europeană şi aduceau cu ele seducţiile rafinate ale Lumii Vechi. Prototipul farmecului masculin se baza în schimb pe sinceritatea, curajul şi umorul caracteristice lui „homo americanus". Prezenţa lui Gary Cooper, Clark Gable, Spencer Tracy, Errol Flynn, Tyrone Power şi Humphrey Bogart au imprimat nota majoră, virilă a filmelor din epoca de înflorire a cinematografului american.

Unul din puţinii supravieţuitori ai marii generaţii de actori ai anilor 30-40, Spencer Tracy nu capitulează. Dimpotrivă, confruntat recent în incinta *Procesului de la Nürnberg* cu doi challengeri de talie, ca Burt Lancaster şi Maximilian Schell, bătrînul campion s-a apărat cu arme, cum s-ar spune, moderne. Sau, mai exact, a fost în mod magistral el însuşi.

Născut o dată cu secolul, Spencer Tracy a păşit în cinematograf la vîrsta bărbăţiei sale şi a filmului, adică o dată cu sonorul. De-abia prin 1931 s-a găsit loc la Hollywood pentru modestul actor de teatru care-şi făcuse, în 1922, un debut obscur pe Broadway în „R.U.R." de Capek.

Consacrarea

Gangster, puşcăriaş, „self-made-man", în filmele *Pe rîu în sus*, *20 000 ani la Sing-Sing* şi *Puterea şi gloria*, Tracy îşi caută stilul, drumul, consacrarea. Ea vine cu filmul lui Frank Borzage *Castelul unui om* — 1933. Pe fundalul Americii marii crize economice, actorul interpretează drama unui şomer. De pe atunci se cristalizau trăsăturile tipului căruia Spencer Tracy avea să-i rămînă credincios de-a lungul carierei sale. Pentru că, e, în esenţă, proiecţia propriei sale indi-

Unul dintre primele roluri ale lui Spencer Tracy: pilot de încercare.



În compania partenerei sale de predilecţie, Katharine Hepburn, în comedia Serviciul de birou (1957).



vidualităţi: omul obişnuit, cu un fizic aproape ingrat, ascunzînd sub înfăţişarea sa posacă, o bonomie simplă, cordială şi un fond de integritate morală.

Primul care l-a cunoscut drept întruchiparea acestui tip uman a fost regizorul Fritz Lang, care în filmul *Furie* (1936) i-a dat rolul unui om de treabă, care devine victima psihozei colective a linşajului ce transformă un oraş de oameni în asasini.

Nici „seducător" ca Gable, nici „superman" ca Gary Cooper, nici „luciferic" ca Bogart, Spencer Tracy e pur şi simplu om.

Nu caută aventura, dar aventura îl caută adeseori pe dînsul: îl surprindem de aceea în mijlocul bătăliei cu piraţii sau uraganele (*Căpitanii curajoşi* — 1937), înfruntînd primejdiile junglei africane (*Stanley şi Livingstone*), croind cu armele drumul către Vestul Sălbatic (*Northwest Passage*) sau cucerind văzduhul ca *Pilot de încercare*.

Nu face pe don-juanul, dar într-o serie de filme a ştiut să uzeze de umorul şi farmecul său robust, pentru a nu rămîne un învins în războiul sexelor. Mai cu deosebire în compania partenerei sale de predilecţie Katharine Hepburn, s-a dovedit un excelent interpret de comedie, de la *Femeia anului* (1942) şi *Coasta lui Adam* (1949) pînă la *Serviciul de birou* (1957).

Aventura relaţiilor omeneşti

Dintre toate aventurile, cea mai familiară pare să fie însă aceea a relaţiilor omeneşti.

Un rol de seamă al carierei sale, care i-a prilejuit o performanţă rară în istoria Hollywoodului (un al doilea Oscar la numai un an de la cel cucerit cu *Căpitanii curajoşi*) este cel din *Oraşul copiilor* (regia Norman Taurog — 1938). Într-o întreprindere de salvare a „îngerilor cu feţe murdare" — vizibil inspirată de experienţa comunelor de muncă ale lui Makarenko — educatorul întruchipat de Spencer Tracy beneficiază de omenia caldă şi contagioasă a interpretului.

Un *Edison*, realizat în 1940, demonstrează o dată mai mult că Tracy e mai în largul său cînd are de-a face cu personaje echilibrate, înrudite cu temperamentul său stenic, decît cu roluri de compoziţie, ca acela al torturatului şi dedublatului erou al lui Stevenson.

Dintre filmele realizate în cursul războiului şi destinate în majoritate să proslăvească eroismul ostaşului şi pilotului american, unul se cuvine menţionat pentru timbrul său deosebit. Este vorba despre filmul lui Zinnemann *A şaptea cruce* (1944), realizat după un roman al scriitoarei germane Anna Seghers. În rolul unui antifascist, singurul supravieţuitor al unui grup de şapte evadaţi dintr-un lagăr de concentrare nazist, Tracy atinge o treaptă nouă a artei sale de interpret. Cu mintea zdruncinată de brutalităţile suferite în lagăr, evadatul se zbate să-şi recapete memoria şi să-şi refacă totodată legăturile cu vechii tovarăşi: măiestria actorului se evidenţiază în nuanţele ce desenează pe chipul eroului etapele tămăduirii sale psihice.

După război interpretarea sa capătă o forţă nouă ajungînd să imprime chiar cîtorva roluri convenţionale amprenta personalităţii sale. Dacă se admite că filmul *Ziua neagră de la Black Rock* (al bătrînului meşter John Sturges) e unul dintre cele care au deschis era westernurilor psihologice, se cuvine subliniată contribuţia lui Tracy (distins pentru acest film cu premiul de interpretare la Festivalul de la Cannes, 1955).

Dar nu totdeauna actorul reuşeşte să ţină piept filmelor mediocre. Oboseala rutinieră a regiei (Ed. Dmytryk) a impus jocului lui Tracy din *Muntele* (1956) un patetism insistent, străin personalităţii actorului. Iar în *Bătrînul şi marea* schimbarea pe parcursul turnării a titularului regiei nu poate justifica pe de-a-ntregul lipsa de unitate a interpretării: complezenţa melodramatică în scenele de pe insulă, automatism şi monotonie în secvenţele de pe mare. Doar în puţine momente inspirate, faţa tăbăcită de vînturi şi mîinile roase de arsura frînghiilor şi a apei de mare izbuteau să transmită ceva din titanica încleştare a Bătrînului în luptă cu Marea, cu Destinul.

Concerto Grosso, nu recital

Se vede că lui Tracy îi convin mai curînd partiturile gen *concerto grosso*, cu doi sau mai mulţi solişti, decît recitalul. O demonstrează două filme relativ recente, în care arta bătrînului maestru atinge desăvîrşirea: *Procesul maimuţelor* (1960) şi *Procesul de la Nürnberg* (1961). N-am vrea să trecem cu vederea meritul cert al realizatorului Stanley Kramer, a cărui aderenţă pasionată la temă pare să se fi transmis şi echipei de interpreţi şi care a ştiut să-i menţină într-o ambianţă de tensiune creatoare. Dar poate că principalul secret al performanţelor înscrise în ultimele două filme de Spencer Tracy rezidă în faptul că a fost invitat la un...

Duel de maeştri

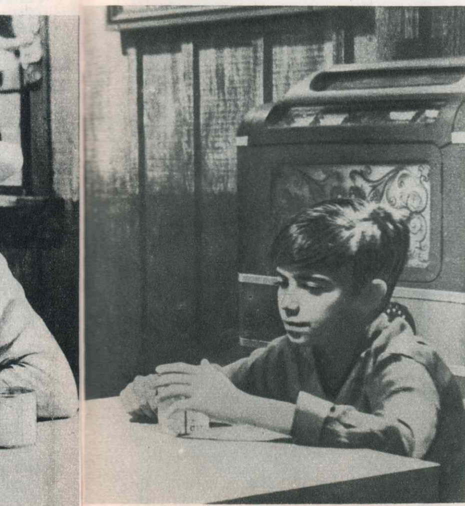
În compania lui Fredric March — pantagruelicul, jovialul şi insinuantul senator Brady — Spencer Tracy dă avocatului Drummond din *Procesul maimuţelor* un contur monumental, dar vibrînd de umanitate. Masca de scepticism şi impasibilitate de la început cade, iar pe obrazul omului încărunţit de ani şi bătălii se aprind pasiunea, plăcerea juvenilă a competiţiei. „Ei bine, acest om vrea şi el să gîndească!" nu e doar apelul unui campion al libertăţii de conştiinţă, ci şi strigătul de triumf al luptătorului care şi-a doborît adversarul în luptă dreaptă. Întreaga comportare a lui Tracy-Drummond are din acea clipă febrilitatea unui sfîrşit de repriză la box. Şi ceva din avîntul omului de acţiune din filmele sale de altădată.

Judecătorul Dan Haywood din *Procesul de la Nürnberg* e situat în afara, „deasupra" bătăliei, prin întreaga sa biografie anterioară şi prin însăşi misiunea sa. Chemat să judece pe colegii săi, juriştii care prin legislaţia nazistă au redus la neant drepturile omului şi au furnizat milioane de victime crematoriilor, bătrînul judecător din Virginia devine în cele din urmă „parte" în proces. Privirea lui Tracy, naivă şi cercetătoare totodată, parcurge dosarele procesului şi ruinele Nürnbergului, expresiile tragice ale victimelor şi chipul răvăşit al principalului acuzat, feţele placide ale cetăţenilor germani care „n-au ştiut nimic" şi masca cinică a văduvei unui călău. O încleştare fierbinte, în care adversarii sînt întruchipaţi de monştri sacri avînd temperamentul lui Marlene Dietrich, Burt Lancaster şi Max Schell. O încleştare din care figura masivă, obosită a lui Spencer Tracy iese învingătoare o dată cu victoria simplei dreptăţi.

Spencer Tracy alege

Mîna care meşterise invenţiile lui Edison, care sîngerase strunind parîma la capătul căreia se zbătea peştele uriaş, mîna care cîntărise meditativ cartea doctrinei materialiste despre om şi originea speciilor, abate fără ezitare ciocănelul verdictului. Aşa cum — în pofida presiunilor şi a conştiinţei că pedeapsa dictată de tribunal va fi curînd anulată — judecătorul din Virginia refuză orice indulgenţă faţă de criminali, interpretul a refuzat în jocul său orice concesie virtuozităţii şi patetismului exterior. Victoria lui Spencer Tracy în acest film constă în faptul că a ales să fie pur şi simplu om.

Ana ROMAN



Faţa tăbăcită de vînturi, mîinile roase de frînghii izbuteau să transmită ceva din titanica încleştare a Bătrînului în luptă cu Marea, cu Destinul.



Cadru din recentul film vizionat la noi — Procesul de la Nürnberg.

SFÎNTUL

de sîmbătă seara



Se tot vorbeşte despre vedete. Un nou tip a apărut recent: vedeta de televiziune. E cineva care să nu deschidă televizorul cînd e anunţat *Sfîntul*? Trăsăturile lui morale şi fizice se contopesc în ochii noştri perfect cu cele ale interpretului său, Roger Moore.

Leslie Charteris, părintele Sfîntului şi inspiratorul acestor filme de televiziune a început să scrie încă de pe băncile universităţii aventurile „Sfîntului". Cu timpul, ele au ajuns să se desfăşoare de-a lungul paginilor a 36 de cărţi şi a sute de nuvele care s-au vîndut doar în Anglia în 22 milioane de exemplare. Acest personaj devenise deci un bun public. Zeci de milioane de oameni şi-l imaginaseră în felul lor. Ecranizarea trebuia să facă faţă periculoasei confruntări a imaginii de pe ecran cu visele cititorilor. Roger Moore a jucat cartea cea mare, acceptînd acest serial de TV: şi a cîştigat.

Dar în fond cine e acest Roger Moore? Are 39 de ani. (Cifra este exactă, nu e nici o greşeală de tipar). E fiul unui modest poliţist englez. Nu şi-a dorit să devină nici poliţist, nici detectiv, ci creator de desene animate. A studiat la o şcoală de arte şi şi-a început cariera la un ziar, fiind caricaturist. A vrut să urmeze Academia de artă dramatică, dar a venit războiul şi s-a angajat voluntar. Roger Moore a fost cooptat în echipa artistică a regimentului său. Cînd a fost demobilizat avea gradul de căpitan, dar n-avea serviciu. Pozează pentru fotografii publicitare — cremă de ras sau pastă de dinţi. Între timp învaţă limbi străine — franceza, italiana. Obţine roluri neînsemnate în teatru, în echipe de turneu şi apoi un angajament pentru roluri de june prim. Dar vrea să facă cinema, la calea clasică, a Hollywoodului. Dă probe şi pînă la primirea răspunsului capătă un rol în teatru: dar piesa nu ţine afişul decît ... o seară. Viitorul „Sfînt" ştie să privească cu umor situaţia şi să persevereze. Lucrează mult, îşi îmbogăţeşte experienţa în teatru, la TV. Devine şi un sportiv apreciat, călăreşte, face scrimă. După doi ani, în 1954, obţine un contract cu Metro Goldwyn Mayer şi apare în filme ca *Ultima oară cînd am văzut Parisul*, alături de Elizabeth Taylor, în *Melodia întreruptă* şi altele. A învăţat meserie, dar gloria e încă departe: i-o va aduce televiziunea prin rolurile principale din serialele *Ivanhoe* (în 117 episoade), *Maverick*, eroul de western şi *Alaska*. Succesul obţinut în aceste foiletoane de epocă (care de altfel abundă la televiziune — *Robin Hood*, *Wilhelm Tell* etc.) îi uşurează obţinerea rolului cel mare, al Sfîntului. Tocmai atunci, după ani de zile de discuţii, Leslie Charteris căzuse de acord ca televiziunea să producă o serie de 26 de filme după aventurile eroului său. Filmuleţele de o oră construite în jurul acestui personaj au desigur naivităţi şi — după ce se termină — uneori ne trezim decepţionaţi, ceea ce nu ne împiedecă să aşteptăm sîmbăta următoare, cu aceeaşi nerăbdare, să ne reîntîlnim cu sfîntul week-end-urilor noastre.

E adevărat, „Sfîntul" are legătura magică cu cheile tuturor enigmelor. El înţelege Tot şi poate Tot. E adevărat, el descifrează infailibil mecanismul subtil al sufletului omenesc şi mecanismele cele mai rafinate ale tehnicii moderne. Dar — Roger Moore ştie să-şi poarte cu umor aureola de sfînt şi să-şi privească cu un ochi amuzat propriile-i vitejii.

E adevărat, atîta perfecţiune ar putea fi monotonă, dacă n-ar fi stropită cu acidul ironiei. „Sfîntul" e şi nobil, şi dezinteresat, bun, deştept, curajos. Şi îi place şi frumosul — dar, în special, frumosul feminin... În fond, dacă „Sfîntul" nu e desuet, dacă îl privim totuşi ca pe un erou modern — e pentru că arma principală pe care o foloseşte e raţiunea. Şaradele lui cer aproape întotdeauna consum de materie cenuşie, iar Roger Moore ştie să le dezlege cu inteligenţă (de altfel, el a început să-şi regizeze singur unele episoade), *Povestea comorii vechi*, *Omul care nu putea să moară* etc).

Sîntem obişnuiţi pe ecrane în ultima vreme cu anti-eroi de genul celor realizaţi de Belmondo. Băieţi urîţi, simpatici şi cam puşlamale, pe care îi întîlneşti prea adesea în viaţă. „Sfîntul" e un personaj ireal şi totuşi tonic prin frumuseţea lui fizică şi morală, prin inteligenţa lui atotbiruitoare. Aventurile acestui cavaler al dreptăţii îmbrăcat în haine de ultima croială ating desigur fantasticul, de vreme ce întotdeauna el iese învingător, precum Făt-Frumos. Dar oare n-avem nevoie şi noi, cei mari, de basmele noastre, de feţi-frumoşii noştri?

Maria ALDEA

cinema

Cronica

IDIOTUL

În *Idiotul*, Gérard Philipe a avut primul său rol dacă nu mare, în tot cazul: principal. În care nu se poate zice că a fost prea strălucit. Desigur, filmul lui Autant-Lara e un film şi frumos, şi meritos. Fusese tare greu să se facă să încapă în 2400 metri de peliculă două romane dense de Dostoievski. Căci în „Idiotul" avem două romane: al Nastasiei Filipovna şi al Aglaei Epancin. Regizorul francez le-a cuplat „à la française", făcînd-o pe Nastasia să-l arunce pe erou în braţele Aglaei, apoi, apucată de un capriciu specific de frivolă pariziană, să i-l ia, rînjind, înapoi. Nastasia nu e copleşită de un sentiment profund de vinovăţie şi de remuşcare (ca în romanul original), ci pur şi simplu se plictiseşte de moarte cu mitocanul de Rogojin şi moare de plăcere să spună tuturora obrăznicii. Iar cînd Rogojin o omoară, prinţul Mîşkin nu o veghează, frăţeşte, cot la cot cu ucigaşul, pentru ca după aceea să recadă în schizofrenie, o maladie, care, cum o indică şi numele, înseamnă separaţie de lumea exterioară, încuiere cu şapte zăvoare înăuntrul unei lumi personale, sumbră şi inaccesibilă, aşa cum se întîmplă în Dostoievski. În Autant-Lara, prinţul în scena finală devine complet găgăuţă. Regizorul francez a luat *ad litteram* adjectivul „idiotul" pe care i-l dădeau prinţului oamenii grosolani şi meschini care nu-i înţelegeau bunătatea şi delicateţea. La Dostoievski (şi deci la Pîrîiev, adică la actorul rus Iakovlev) Mîşkin are figură de Crist; Gérard Philipe are o expresie de debil mintal, agravat de o caraghioasă bărbuţă de ţap. De altfel nimeni, nici generăleasa (Marguerite Moreno), nici Ganea, nici generalul, nici Rogojin nu au nimic rusesc. Toţi sînt perfect parizieni (curios, căci acelaşi Autant-Lara făcuse în *Jucătorul* lui Dostoievski nişte personaje foarte ruseşti). Toate acestea însă nu înseamnă că *Idiotul* nu este foarte interesant. În sine. Nu ca ecranizare. Iar Edwige Feuillère este aci de o frumuseţe totodată insinuantă şi spectaculoasă; o frumuseţe din acelea care fac pe oameni să împietrească, imobili la vederea ei. Dacă îl poate uita pe Dostoievski spectatorul poate fi mulţumit.

TRĂIASCĂ SPORTUL

Trăiască sportul (cu Harold Lloyd) e şi comedie burlescă, şi mută, şi mediocră ca haz, monotonă, lîncedă, numai în ultimul act devenind ceva mai amuzantă. Din 8 acte, 7 conţin un singur lucru: veleităţile eroului (student la universitate) de a juca rugby şi conspiraţia colegilor de a-l face să creadă că e un bun jucă-

Cinematecii

tor, ca să-şi bată joc de el. Timp de şapte acte această naivă, neverosimilă păcăleală constituie unicul eveniment al poveştii. Iar în actul al 8-lea, eroul nostru salvează singur o partidă pierdută, deşi nu ştia să joace. Cum reuşeşte? După clasicul, convenţionalul, tradiţionalul procedeu al gagurilor, tumbelor, hazardurilor mecanice.

O DOAMNĂ DISPARE

Publicul nostru a avut prilejul să vadă un film făcut de marele regizor american (pînă la 45 de ani englez): A. Hitchcock. Trăsătura sa caracteristică — spune criticul italian Turconi — este „o atmosferă de nelinişte, de teroare şi nesiguranţă, într-o ambianţă totuşi banală şi comună, descrisă în termeni realişti, cu mare abilitate de povestitor, cu multe observaţii şi găsiri". Dar nu-i de ajuns. Trebuie să mai adăugăm la definiţie încă o trăsătură: umorul. Un umor nu fin, ci enorm; un umor *negru*, mai mult straniu decît sinistru.

Există o „manieră Hitchcock", şi anume amestecul de crimă şi umor. Filmele sale nu-s poliţiste burleşti, ca cele franţuzeşti, gen *Stanislas*, căci umorul la el e ca să zic aşa „serios", adică nu parodie de melodramă prin exagerări caraghioase. Este altceva. Pur şi simplu, în toiul ororilor, apare cîte o întîmplare caraghioasă. Filmul prezentat la cinematecă nu-i desigur printre cele mai bune, ba e poate chiar printre cele mai puţin bune, dar excelează în schimb prin acea alianţă de comic şi macabru; melodramă fără intenţie de parodie, bufonerie fără intenţie de satiră. *A lady vanishes* e cel mai reprezentativ cu privire la cea mai reprezentativă trăsătură a lui Hitchcock: alianţa de senzaţional şi caraghios, alternanţa de oroare şi umor. Actorii sînt toţi excelenţi. „Cucoana" care „dispare" este o celebră actriţă americană, specialistă în rolurile de bătrînă plină de haz (Dame May Whitty). Gangsterul şef este un alt mare actor: Paul Lukas, primul (cronologiceşte) şef de gangsteri al cinematografului american. Cei doi tineri sînt doi admirabili actori: Margaret Lockwood şi Michael Redgrave. Personajele secundare şi figuraţia sînt, de asemenea, foarte bune. De altfel chiar figuranţii nu-s simpli figuranţi: fiecare este un pachet personal de ticuri şi prejudecăţi. Iar povestea (de spionaj, probabil) nu vom afla niciodată în ce consistă. Asta îi dă mister şi mai ales indică ce bine făcută e povestea, dacă nu ne supără prea tare faptul că habar nu avem în ce constă delictuoasele operaţiuni. În sfîrşit, în cursul desfăşurării găsim şi o conspiraţie intenţionată a tăcerii (toţi se prefac că nu ştiu ce s-a întîmplat). Asta are paradoxalul rezultat că păcălitul începe să creadă că el e de vină, că el şi-a pierdut memoria...

O serie de lucruri stranii, interesante, uneori ilariante, care ne fac să iertăm şi să uităm unele evenimente uneori naive, alteori imposibile.



Gérard Philipe într-o compoziţie stranie: Idiotul lui Dostoievski în viziunea lui Autant-Lara.



Edwige Feuillère e în film (păcat că nu şi în fotografia noastră!) de o frumuseţe insinuantă şi spectaculoasă.

NOAPTEA

Acţiunea începe ziua şi se continuă seara, cînd Lidia (Jeanne Moreau) nu vine acasă şi bărbatul ei Giovanni (romancier foarte talentat şi lansat, Marcello Mastroianni) o aşteaptă impacientat. Seara, tîrziu, se duc la un local cu numere de music-hall, iar după aceea la o somptuoasă recepţie dată de un industriaş miliardar, de la care ei pleacă dimineaţa, în faptul zilei. Totuşi filmul s-a numit *Noaptea* căci e povestea unei mari dragoste peste care s-a lăsat bezna morţii. În concepţia nu numai burgheză, dar şi milenară, rupturile se produc fiindcă unul din doi nu mai iubeşte. Aici stingerea vine din ambele părţi. La Giovanni, ea se produsese în chip firesc. Pasionat de arta lui, el era plin de acel egoism izolaţionist al creatorilor incapabili de dăruire în viaţa reală. La el dragostea nu murise, ci se uzase. Îşi pierduse vioiciunea, înlocuită cu diverse rictusuri de sinceră gentileţe, de amabilitate bine intenţionată. La ea însă dragostea va înceta pentru mult mai tragice motive. Lidia face parte din acea elită a fiinţelor care cred, care *ştiu* că numai dragostea împărtăşită este adevărată dragoste. Iubirea unilaterală e doar un surogat, imitaţie proastă a sentimentului de proprietar. Numai acolo relaţia e univocă: unul singur posedă; celălalt e doar posedat. Lidia nu cunoaşte, nu concepe o asemenea falsă dragoste. Atunci cînd se convinge că Giovanni nu o mai iubeşte, ştie că nici ea nu-l mai poate iubi. Nici un moment acele vulgare apucături care însoţesc falsul amor: ciuda, gelozia, răzbunarea, nu i-au murdărit sufletul. Un singur simţămînt o cuprinde; un simţămînt care seamănă mult cu moartea. Este moartea amorului ei. Al ei, nu al lui. La el fusese o simplă tocire, o simplă golire. La ea va fi o pieire veritabilă. Şi Antonioni (voit sau instinctiv, puţin importă) o pune pe admirabila Jeanne Moreau să facă, să repete necontenit, conduita morţii. Cînd ne aflăm sub puterea acestui sentiment, tot universul exterior se despoaie de sens, obiectele împrejmuitoare îşi leapădă semnificaţiile şi funcţiunile, adică legăturile lor cu noi. Toată ziua, Lidia hoinăreşte haihui şi priveşte lucrurile şi fiinţele cu un ochi totodată distras şi halucinat. O vedem uneori întorcînd, repetat, capul, ca să se uite mai bine la cîte un trecător care nu are absolut nimic deosebit. Dar vezi că pentru cineva stăpînit de ideea morţii, toate lucrurile capătă înfăţişare de curiozităţi, de făpturi stranii — fiindcă-s străine, străine de noi. Interesantă idee de psihologie, această perindare haotică de imagini întîlnite la întîmplare, cu cît mai diferite una de alta, cu atît mai identice toate, cuprinse în aceeaşi privire atonă a omului zăpăcit de gîndul morţii. De altfel, somnambulismul lucid şi amar al Lidiei se continuă şi seara, şi noaptea. Şi să nu se creadă că această *moarte* este un mod figurat de a vorbi. De mai multe ori Lidia spune: „Doresc un singur lucru: să mor. Cînd am descoperit că nu te mai iubesc, am dorit să mor".



În timp ce Lidia (Jeanne Moreau) iese obosită din noaptea sentimentului, Valentina (Monica Vitti) abia intră în acest labirint complicat și tenebros.

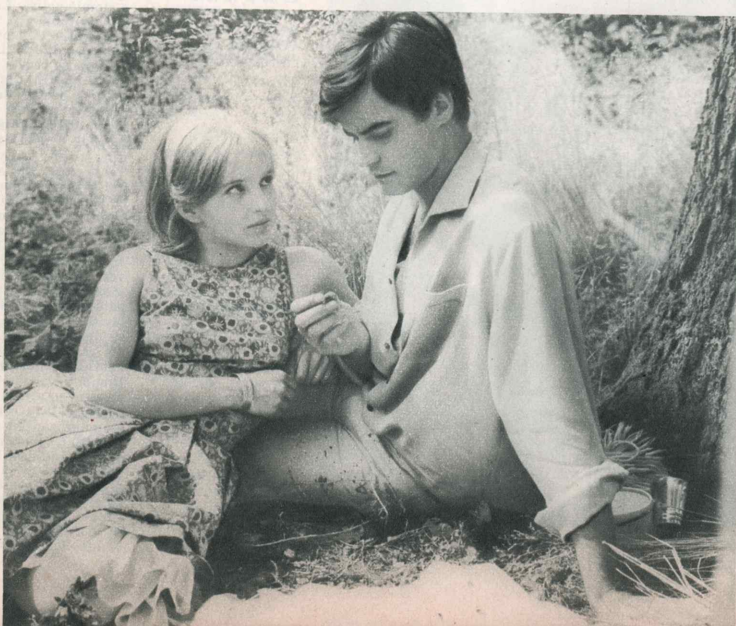
La sfîrșitul filmului, Giovanni, semizeul, creatorul, recunoaște și chiar rezultă că a fost de un egoism de gheață, că n-a știut să-i dea Lidiei nimic și-i spune că simte o mare nevoie de a iubi. Ea scoate atunci din geantă o hîrtie și i-o citește lui Giovanni. Sînt gîndurile unei îndrăgostite care se uită la iubitul ei cînd doarme. Recunoaștem în acele cuvinte toate sentimentele Lidiei. Giovanni e uluit ce bine arătau acele vorbe ce se petrecea în sufletul ei. „Cine a scris asta?" — o întreabă el. „Tu", îi răspunde Lidia. Pasajul fusese copiat dintr-una din povestirile lui.

Și este sfîșietor; sfîșietor de crud. Căci poate fi pe lume răceală sufletească mai mare ca aceea de a înțelege pînă în fundul adînc al sufletului gîndurile cuiva căruia tu i-ai făcut mult rău, și asta să rămînă pentru tine o simplă reușită literară, pînă într-atît încît, atunci cînd lucrurile se mută pe plan real, să nu mai știi nici chiar că tu fuseseși autorul...

Filmul acesta este de o mare originalitate. Ca idee, bineînțeles, căci ca formă este ortodox fidel celor patru „monștri sacri":decupaj, montaj, cadraj, mesaj. Desigur, găsim aici multe invenții fascinante de operatorie. Dar originalitatea într-adevăr importantă este de a povesti o mare dramă unde aparent nu se întîmplă nimic, ci doi oameni, timp de 12 ceasuri, se plimbă unul în fața celuilalt, își vorbesc dar nu-și spun nimic, în timp ce noi auzim clocotul focului care arde dedesubt.

Apare în acest film și Monica Vitti, în rolul unei fete de miliardar, profund nefericită pentru foarte nobila pricină că nu știe nici ea ce vrea.

D. I. SUCHIANU



Fericirea—recentul film al Agnèsei Varda — a fost prezentat peste program în luna februarie la Cinematecă. Imaginea idilicei fericiri conjugale a fost interpretată pe ecran de soții Jean-Claude și Claire Drouot.

INFORMAȚII

UN DOLAR SIMBOLIC

Terence Young a turnat în studiourile din Nisa un film finanțat și patronat de O.N.U. și destinat să participe la lupta împotriva stupefiantelor prin informarea publicului. Titlul filmului, *Floarea răului*. Vedetele internaționale care au participat la realizarea (Yul Brynner, Rita Hayworth, Trevor Howard, Marcello Mastroianni etc.) au acceptat să lucreze benevol contra unui onorariu simbolic de... 1 dolar.

CIFRE ABSOLUT JAPONEZE

Marea majoritate a filmelor japoneze sînt produse de cei Cinci Mari. Adică cele 5 mari companii — Shochiku, Toho, Daiei, Toei și Nikkatsu care produc cam 90% din producția națională de lungi metraje de ficțiune.

Cîteva date:
1960..........547 filme
1963..........357 „
1965..........401 „
Cu adevărat cifre japoneze!

ROGER MOORE SAU JEAN MARAIS?

Chiristian-Jaque se pregătește să înceapă turnările la filmul *Sfîntul* după romanul lui Leslie Charteris. În rolul faimosului erou: Jean Marais.

Ne-a mai rămas oare destulă înflăcărare — după cea consumată pentru Roger Moore — ca să-l aplaudăm pe (prea) veșnic tînărul Marais?

DISTINCȚII

Premiul Delluc, care este considerat un fel de „Goncourt" al cinematografiei, a fost acordat pe anul 1965 filmului *Viața la castel* (despre care am amintit în revista noastră) de Jean-Paul Rappeneau.

Presa franceză îl căinează însă pe Jean-Luc Godard care „o dată în plus a fost nedreptățit".

BILANȚ

După toate socotelile de sfîrșit de an, se pare că actorii francezi cei mai căutați rămîn Jean-Paul Belmondo și Louis de Funès. Urmează apoi (în ordine întîmplătoare) Bourvil, Jean Marais, Jean Gabin, Maurice Ronet, Claude Rich, Robert Hossein, Jean-Claude Brialy. Alain Delon continuă să rămînă „american".

Cît despre actrițe, Brigitte Bardot și Jeanne Moreau sînt imbatabile. După ele se plasează Michèle Mercier, Dany Carrel, Mylène Demongeot, Catherine Deneuve. Și Jane Fonda, pe care căsătoria cu Roger Vadim a „francizat-o".

PROIECTE

Vittorio de Sica a anunțat că intenționează să facă un film împreună cu René Clair, *Iubiri de iarnă*, format din două părți, fiecare realizată de către unul dintre ei. Scenariul este semnat de Cesare Zavattini. Interpreții — nealeși încă — vor fi aceiași pentru ambele episoade.

SPORT ÎN CINERAMA

Peter Sellers va deține rolul unui alergător englez în *Marele Premiu*, un film despre cursele de automobile. Alergătorul american va fi interpretat de Paul Newman, iar cel italian de Marcello Mastroianni. Mai are importanță cine iese primul?

ACTORII ȘI VORBELE DE DUH

Burt Lancaster: Visez să turnez un film în care să port un costum de haine elegant. A trecut atîta vreme de cînd nu mi s-a mai întîmplat așa ceva în fața aparatului de filmat!

Steve McQueen: Cinematograful este o lume de nebuni. Cînd nu ești nimeni îți faci singe rău pentru că ai vrea să fii cineva. Cînd ai ajuns cineva, ai vrea să fii nimeni ca să fii lăsat în pace să trăiești.

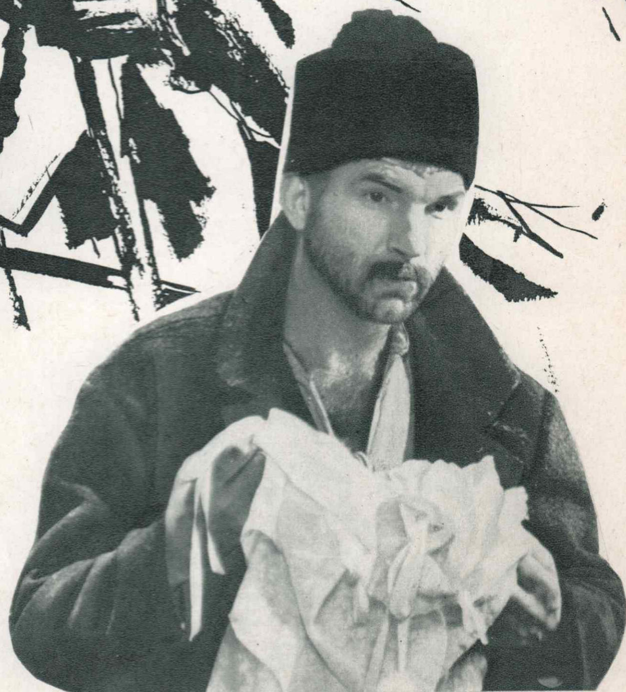
Joan Crawford: Dacă staretele își închipuie că este de ajuns un obraz frumos și o siluetă mlădioasă ca să devii vedetă, se înșeală amarnic!

Sophia Loren: Evident, mi s-a întîmplat în tinerețe să pozez cam dezbrăcată. Explicația: mi-era foame și, apoi, nu prea aveam ce să pun pe mine.

Gina Lollobrigida: Visez să obțin un premiu de interpretare. Trebuie să fie atît de plăcut să afli că ești apreciat și pentru altceva decît pentru anatomia ta: de pildă pentru talent.

RĂSCOALA





RĂSCOALA, o producţie a studioului cinematografic Bucureşti, adaptare după romanul lui Liviu Rebreanu.

REGIA: Mircea Mureşan.

SCENARIUL: Petre Sălcudeanu.

IMAGINEA: Nicu Stan.

MUZICA: Tiberiu Olah.

DECORURI: Marcel Bogos.

INTERPRETEAZĂ: Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Adriana Nicolaescu, Matei Alexandru, Emil Botta, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Felicia Chiriţă, Gheorghe Trestian, Val Săndulescu, George Aurelian, Colea Răutu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Sandu Sticlaru.

Redactor-şef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Muşatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei

41.017

cinema

nr. 3

ANUL IV (39)

revistă lunară de cultură cinematografică

